

● **Σπύρος Παπαλουκάς.** Πρωτότυπος και μοναδικός. Η συμβολή του στη διαμόρφωση της σύγχρονης νεοελληνικής τέχνης.

● **Χρονολόγιο Σπύρου Παπαλουκά.**

● **Παράδοση και νέα ρεύματα.** Διεύρυνε και πλούτισε τις αναζητήσεις του με νέα χαρακτηριστικά και νέες αξίες.

● **Ο ποιητής του χρώματος.** Γνήσια καλλιτεχνική φύση, πρόσφερε στον τόπο μας μια πολυσήμαντη εικαστική δημιουργία.

● **Τοπία του Αγίου Ορους.** Μοναστήρια, αυλές, χαγιάτια και αρσανάδες απεικονίζονται με θαυμαστή μαεστρία.

● **Η ζωγραφική του Παπαλουκά.** Ο χώρος, η φόρμα και το χρώμα αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά του έργου του.

● **Οι τοιχογραφίες της Αμφισσας.** Η εικονογράφηση της Μητρόπολης καταστρέφεται από την υγρασία και την έλλειψη συντήρησης.

● **Ο άνθρωπος Παπαλουκάς.** Ο σπουδαίος δημιουργός, δάσκαλος και πατέρας, όπως τον θυμάται η κόρη του Μίνα Παπαλουκά.

● **Απαιτητικός και ευαίσθητος.** Ο μαθητής Δημήτρης Μυταράς αναφέρεται στο δάσκαλο Σπύρο Παπαλουκά.

Εξώφυλλο: Αυτοπροσωπογραφία, 1916. Λάδι σε μουσαμά 43x37 εκ. Συλλογή Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών.

Υπεύθυνος «Επτά Ημερών»:
ΒΗΣ. ΣΤΑΥΡΑΚΑΣ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Σπύρος Παπαλουκάς: πρωτότυπος και μοναδικός

Η συμβολή του στη διαμόρφωση της σύγχρονης νεοελληνικής τέχνης

Διορατικός, δραστήριος, ασυμβίβαστος και ταλαντούχος ο Σπύρος Παπαλουκάς, συνέβαλε τα μέγιστα στην εξέλιξη μιας σύγχρονης ζωγραφικής αντίληψης στην Ελλάδα. Ήταν ο ζωγράφος που προσέγγισε με πρωτότυπο και μοναδικό τρόπο το ελληνικό τοπίο· το απέδωσε με τόλμη και δύναμη. Εδωσε νέα πνοή στην αγιογραφία, αφού είχε ζήσει για ένα ολόκληρο χρόνο στο Άγιον Όρος, αντιμετωπίζοντας θαρραλέα μέρος του κλήρου που ήταν εχθρικό στις καινοτομίες του.

Πειραματιζόταν πάνω σε πολλές και διαφορετικές τεχνοτροπίες, γιατί προέβλεπε πως η τέχνη θα εξελισσόταν διαφορετικά κι ήθελε, όχι μόνο να προλάβει αλλά και να

Επιμέλεια αφιερώματος:
ΠΕΓΚΥ ΚΟΥΝΕΝΑΚΗ

κατακτήσει το καινούργιο. Μέσα στις επιδιώξεις του ήταν, να μην παραμένει πιστός σ' ένα στυλ, έστω κι αν αυτό άρεσε ή θεωρούνταν εμπορικό. Δεν πρόδωσε ποτέ αυτή την αρχή του. Το εμπόριο της τέχνης δεν τον αφορούσε, προτιμούσε να περνά δύσκολα, να δουλεύει σε διαφορετικές δουλειές για να τα βγάλει πέρα, χωρίς να ενδίδει στους νόμους της αγοράς που απαιτούσε συνεχώς να την τροφοδοτεί με έργα του.

Κι ανάμεσα στους εκφραστικούς πειραματισμούς του, η διδασκαλία, είτε στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Ε.Μ.Π., είτε στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Φωτισμένος δάσκαλος, επεδίωκε να μεταδώσει στους νέους την αγάπη του για τη ζωή και την τέχνη. Δεν κρατούσε τα μυστικά της τέχνης του μόνο για τον ίδιο, ήθελε να γίνουν κτήμα, ιδιαίτερα, των νεώτερων. Στους μαθητές του, έλεγε, να αποφεύγουν τη μανιέρα, τους βοηθούσε «ν' αποκτήσουν ελεγχόμενα και σαφή κριτήρια, για να μπορούν οι ίδιοι να κρίνουν και να καθοδηγούν το μελλοντικό τους έργο».

Ανάμεσα στις πολλές δραστηριότητές του ήταν και η διεύθυνση της Δημοτικής Πινακοθήκης της Αθήνας. Διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη συντήρηση της συλλογής της, στη διάσωσή της στα χρόνια του πολέμου. Οραματιζόταν μια Δημοτική Πινακοθήκη με υποδειγματική οργάνωση, που θα συγκέντρωνε τα



Από το 1917-1922 ο Σπύρος Παπαλουκάς παραμένει στο Παρίσι, συνεχίζοντας τις σπουδές του στις σχολές Grande Chaumiere και Ecole Julian. Την ίδια εποχή μέτεχει σε πολλές καλλιτεχνικές εκθέσεις και εκτελεί τη διακόσμηση ιδιωτικής έπαυλης στις Βερσαλλίες. Η παραπάνω καλλιτεχνική φωτογραφία ανήκει σε φωτογραφείο της Μονμάρτρης, εκείνης της εποχής.

πλέον αντιπροσωπευτικά έργα της νεοελληνικής ζωγραφικής και θα επωμιζόταν ένα εκπαιδευτικό ρόλο.

Η βιβλιογραφία που αφορά στον μεγάλο αυτό ζωγράφο είναι πραγματικά περιορισμένη. Σημαντική θεωρείται η πρόσφατη έκδοση του λευκώματος «Σπύρος Παπαλουκάς» από την «Ιονική Τράπεζα», όπου γίνεται μια προσπάθεια να φωτιστεί πολύπλευρα το έργο του από

τον Χρύσανθο Χρήστου, τη Μαρίνα Λαμπράκη -Πλάκα, την Ελένη Βακαλό και τη Μαίρη Μιχαηλίδου. Αποσπάσματα άλλωστε από τα κείμενά τους περιλαμβάνονται και στο αφιέρωμα των «Επτά Ημερών». Το αφιέρωμα συμπληρώνεται από μια συνέντευξη της κόρης του ζωγράφου, Μίνας Παπαλουκά, που σκιαγραφεί το πορτρέτο του πατέρα της.



Μονή από τις Καρυές, 1924. Λάδι σε χαρτόνι. 45X55 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Χρονολόγιο Σπύρου Παπαλουκά

1892 Γεννιέται στη Δεσφίνα Παρασσιδας. Γονείς του ο Χαράλαμπος και η Ασημίνα Παπαλουκά το γένος Πυροβόλου. Ο καπετάνιος πατέρας του πεθαίνει πολύ νωρίς αφήνοντας τον καλλιτέχνη ορφανό σε ηλικία 6 ετών.

1900-1906 Φοιτά στο δημοτικό σχολείο του χωριού και του παίρνει τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής από τον συμπατριώτη και γαμπρό του Νικόλαο Παπακωνσταντίνου, ο οποίος διέγινωσε πολύ έγκαιρα την καλλιτεχνική του φλόγα.

1907 Ερχεται για πρώτη φορά στην Αθήνα και προσλαμβάνεται υ-

πάλληλος σε χρωματοπωλείο στον Πειραιά.

1908 Παίρνει απολυτήριο σχολαρχείου από την κωμόπολη Χρισσού.

1909 Εκτελεί την πρώτη του παραγγελία τον «Μεγάλο Αρχιερέα» και κατοπιν ολόκληρο το τέμπλο της εκκλησίας του Αγίου Δημητρίου στη Δεσφίνα.

1909-1916 Φοιτά στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και κατά τη διάρκεια των σπουδών του κερδίζει επτά πρώτα βραβεία.

1917-1922 Συνεχίζει τις σπουδές του στο Παρίσι στις Σχολές Grande Chaumiere και Ecole Julian. Παράλληλα μετέχει σε

πολλές καλλιτεχνικές εκθέσεις και εκτελεί τη διακόσμηση ιδιωτικής έπαυλης στις Βερσαλλίες.

1922 Παίρνει μέρος στη Μικρασιατική Εκστρατεία ως πολεμικός ζωγράφος, μαζί με τον Περικλή Βυζάντιο και τον Παύλο Ροδοκανάκη. Με τα έργα του δημιουργούν κατά την πορεία τους στο μέτωπο, το υπουργείο Στρατιάς Μικράς Ασίας οργανώνει μεγάλη πολεμική έκθεση στο Ζάππειο Μέγαρο. Οι κριτικές του Φώτου Πολίτη και του Ζαχαρία Παπαντωνίου για τα έργα του Σπύρου Παπαλουκά είναι διθυραμβικές και

το υπουργείο αποφασίζει τη μεταφορά της έκθεσης στη Σμύρνη, μολονότι διαφαίνεται ήδη η τραγική κατάληξη της εκστρατείας. Από την απόφαση αυτή, ο καλλιτέχνης θα υποστεί βαρύτατο πλήγμα, αφού 500 έργα του καίγονται στο τραίνο που τα μεταφέρει στη Σμύρνη τις μέρες της καταστροφής της.

1922-1923 Βαθιά απογοητευμένος από τη διακοπή των σπουδών του και την απώλεια των έργων του, αποσύρεται στην Αίγινα όπου επιδιόεται στη μελέτη του ελληνικού τοπίου.

Συνέχεια στην 5η σελίδα



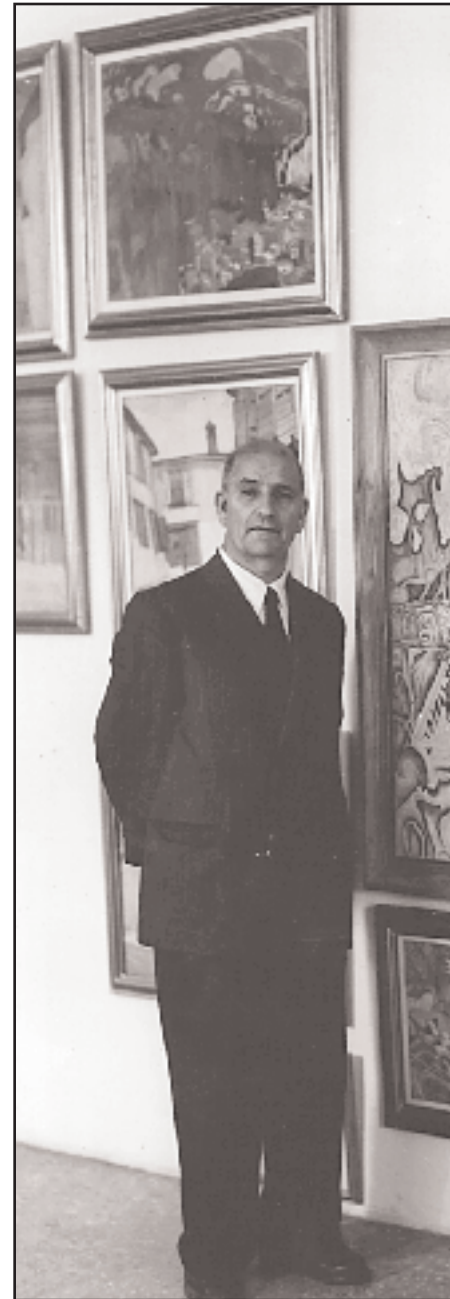
Ο Σπύρος Παπαλουκάς μπροστά στο καβαλέτο του, τα πρώτα χρόνια των σπουδών του στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας.



Ο Σπύρος Παπαλουκάς με τη χλαίνη του, στη διάρκεια της Μικρασιατικής Εκστρατείας, το 1922.



Φωτογραφία από τη Μικρασιατική εκστρατεία και τον Παύλο Ροδοκανάκη), είχε πάρει εκτέλεση από το υπουργείο Στρατιάς Μιχαήλ Ζαχαρία Παπαντωνίου, ιδιαίτερα για τα έργα του, λόγω της μεγάλης επιτυχίας, παρόλο που εκθέσει τα έργα στη Σμύρνη. Έτσι, 500 έγραψε στη Σμύρνη τις μέρες της καταστροφής της...



Ο καλλιτέχνης μπροστά στα έργα του. Το 1919, στην έκθεση που οργανώθηκε από το ελληνικό κράτος, στην οποία μετέχει η Βραβεύεται το έργο του με τίτλο «Νεκρή Φύση».



Από δεξιά, ο Σπύρος Παπαλουκάς και δεύτερος από αριστερά ο Φώτης Κόντογλου, που συγγένεψαν αργότερα λόγω γάμου του πρώτου. Στη φωτογραφία, μαζί με φίλους τους, στο εργαστήριο του Παπαλουκά στο Παρίσι, στην περιοχή του Μονπαρνάς το 1919.

Συνέχεια από την 5η σελίδα

γει το Λευκό Πύργο, τον οποίο μετατρέπει κατάλληλα και δημιουργεί στη Θεσσαλονίκη τον πρώτο εκθεσιακό χώρο.

1925 Ο Στρατής Δούκας προετοιμάζει και πάλι την παραμονή του καλλιτέχνη στη Μυτιλήνη όπου ο Παπαλουκάς μένει για ένα εξάμηνο και δημιουργεί την περίοδο της «Μυτιλήνης». Διορίζεται καθηγητής του ελεύθερου και διακοσμητικού σχεδίου στη Βιοτεχνική Σχολή. Μελετάει τα ψηφιδωτά του Οσίου Λουκά, από τα οποία εκτελεί αντίγραφα και ταυτόχρονα ζωγραφίζει τοπία της Παρνασσίδας.

1926 Με συντροφιά τους φίλους του Στρατή Δούκα, Δημήτρη Πικιώνη και Νίκο Βέλμο πηγαίνει στη Σαλαμίνα, όπου δουλεύοντας χωρίς διακοπή, δημιουργεί την περίοδο της «Σαλαμίνας».

1926-1927 Ασχολείται κυρίως με σκηνογραφική δουλειά σε διάφορα θέατρα. Εκτελεί τα σκηνικά για το «Βασιλικό» του Παύλου Μάτεσι στο Εθνικό Θέατρο και μια σειρά ξυλογραφιών με θέμα το έργο «Αντώνιος και Κλεοπάτρα» του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ.

1927 Παντρεύεται την Ολγα Ευαγγέλου από το Αίβαλι της Μικράς Ασίας.

1927-1932 Μετά από πανελλήνιο διαγωνισμό, παίρνει το πρώτο βραβείο και την ανάθεση του έργου αιογράφησης της Μητρόπολης Αμφισσας.

1929 Μετά από πρόσκληση του Αγγελου Σικελιανού, μετέχει στην προετοιμασία των Δελφικών Εορτών σε συνεργασία με τον Δημήτρη Πικιώνη.

1929-1932 Κατά την περίοδο της απουσίας του στην Αμφισσα, ο καλός του φίλος και κουμπάρος Δημήτρης Πικιώνης, αναλαμβάνει την ανέγερση του εργαστηρίου και του σπιτιού του στην περιοχή Κυπριάδου.



Ο ναός της Αφαιάς στην Αίγινα, 1923. Λάδι σε χαρτόνι. 20Χ24 εκ. Συλλογή Βασιλή Ι. Βαλαμπού.

1932-1936 Εκτελεί τα σκηνικά της «Ασίας» του Λένορμαν στο Θέατρο Κοτοπούλη. Επιμελείται την καλλιτεχνική έκδοση των «Σχολικών Κτιρίων» του Τεχνικού Επιμελητηρίου. Παράλληλα διακοσμεί προσόψεις και εσωτερικά πολυκατοικιών και σχολικών κτιρίων. Μετέχει στις εκθέσεις της ομάδας «Τέχνη» και του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών. Μαζί με το Στρατή Δούκα, το Δημήτρη Πικιώνη, το Νίκο Χατζηκυριάκο -

Γκίκα και το Σωκράτη Καραντινό, εκδίδουν το περιοδικό «Τρίτο Μάτι» που αποτέλεσε σταθμό στα πνευματικά και καλλιτεχνικά πράγματα του τόπου. Διορίζεται καθηγητής των διακοσμητικών τεχνών στη Σιβιτανίδειο Σχολή.

1937-1939 Το υπουργείο Παιδείας του αναθέτει την εικονογράφηση του ναού της Σχολής Νομικού, τη διακόσμηση της Μονής Μεγάλου Σπηλαίου και του Αρχαιολογικού Μουσείου Ηρακλείου Κρήτης, για το οποίο πραγματοποιεί όλη την προεργασία και τις σχετικές μακέτες, αλλά δεν προλαβαίνει να εκτελέσει το έργο λόγω της κήρυξης του πολέμου.

1940 Διορίζεται καλλιτεχνικός σύμβουλος στην πολεοδομική υπηρεσία του υπουργείου Διοικήσεως Πρωτεύουσας και στις Τεχνικές Υπηρεσίες του Δήμου Αθηναίων, όπου εκτελεί πολλές διακοσμήσεις κτιρίων και συνόλων. Από εκεί ο δήμαρχος Αθηναίων Κωνσταντίνος Κοτζιάς, τον αποσπά στη Δημοτική Πινακοθήκη και του αναθέτει τη διεύθυνσή της. Αφοσιώνεται κυριολεκτικά στο έργο της ανασυγκρότησης των συλλογών της Πινακοθήκης, της συντήρησής τους και την οργάνωση της πρώτης σημαντικής επανέκθεσής τους.

1940-1944 Διορίζεται διευθυντής των θεάτρων «Ούφα» και

«Ολύμπια», συνεργάζεται με την Μαρίκα Κοτοπούλη και εκτελεί σειρά σκηνογραφιών.

1943-1951 Διδάσκει ελεύθερο σχέδιο στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του Πολυτεχνείου από όπου υποχρεώνεται να παραιτηθεί.

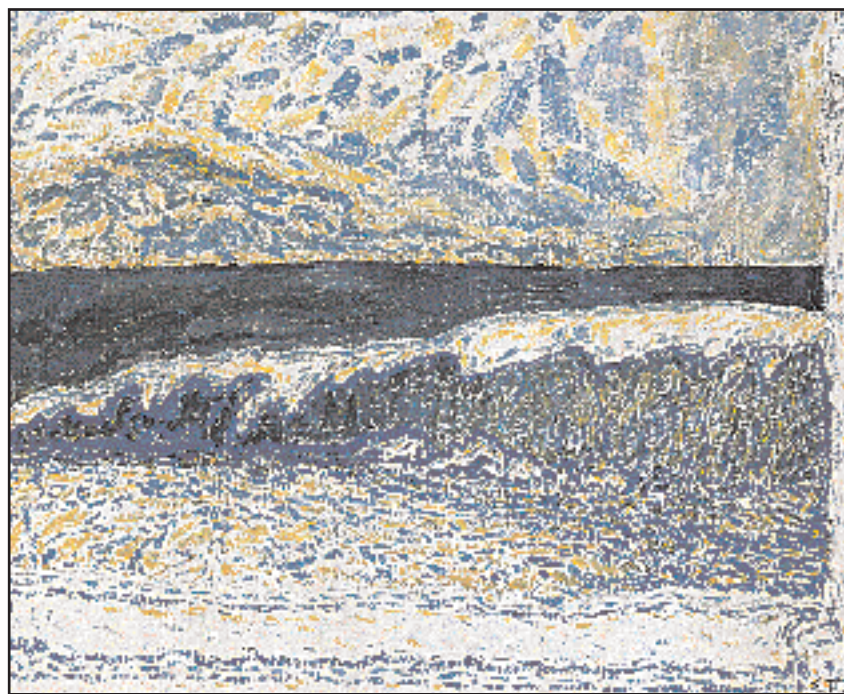
1947 Μετέχει με 22 έργα στην πρώτη διαχρονική έκθεση που οργανώνεται από το ελληνικό κράτος στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου. Στην έκθεση αυτή στην οποία μετέχει η πρωτοπορία της ελληνικής εικαστικής δημιουργίας, βραβεύεται ένα έργο του με τίτλο «Νεκρή φύση».

1948 Μετέχει στην Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση και βραβεύεται με το αργυρό μετάλλιο.

1951-1956 Μετέχει σε επίσημες καλλιτεχνικές διοργανώσεις που πραγματοποιεί το ελληνικό κράτος με εκθέσεις στην Αίγυπτο, Βέλγιο, Γιουγκοσλαβία, Ιταλία, Καναδά, Ολλανδία, Σουηδία, Αμερική.

1956 Εκλέγεται καθηγητής του εργαστηρίου ζωγραφικής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών.

1957 (3 Ιουνίου): Ο Σπύρος Παπαλουκάς αφήνει την τελευταία του πνοή σε ηλικία 65 ετών. Η πολιτεία ονομάζει σε πλατεία Σ. Παπαλουκά την πλατεία που βρίσκεται μπροστά από το εργαστήριο του καλλιτέχνη και τον κηδεύει «δημοσία δαπάνη», στο Α' Νεκροταφείο.



Θάλασσα στην Αντίπαρο, 1948. Λάδι σε χαρτόνι 22Χ24 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Φωτογραφία από τη Μικρασιατική εκστρατεία (1922). Ο Σπύρος Παπαλουκάς (μαζί με τον Περικλή Βυζάντιο και τον Παύλο Ροδοκανάκη), είχε πάρει μέρος ως πολεμικός ζωγράφος. Τα έργα που δημιούργησαν, εκτέθηκαν από το υπουργείο Στρατιάς Μικράς Ασίας στο Ζάππειο. Οι κριτικές του Φώτου Πολίτη και του Ζαχαρία Παπαντωνίου, ιδιαίτερα για τα έργα του Σπύρου Παπαλουκά, υπήρξαν διθυραμβικές. Το υπουργείο, λόγω της μεγάλης επιτυχίας, παρότι διαφαινόταν το άδοξο τέλος της εκστρατείας αποφάσισε να εκθέσει τα έργα στη Σμύρνη. Έτσι, 500 έργα του καλλιτέχνη κήκαν στο τρένο που τα μετέφερε στη Σμύρνη τις μέρες της καταστροφής της...

Ο καλλιτέχνης μπροστά στα έργα του. Το 1947, συμμετέχει με 22 έργα του στην πρώτη διαχρονική έκθεση που οργανώθηκε από το ελληνικό κράτος στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου. Στην έκθεση αυτή, στην οποία μετέχει η πρωτοπορία της ελληνικής εικαστικής δημιουργίας, βραβεύεται το έργο του με τίτλο «Νεκρή Φύση».

Παράδοση και νέα ρεύματα

Διεύρυνε και πλούτισε τις αναζητήσεις του με νέα χαρακτηριστικά και νέες αξίες

Του Χρύσανθου Χρήστου

Ακαδημαϊκού, Ομότιμου καθηγητή της Ιστορίας της Τέχνης

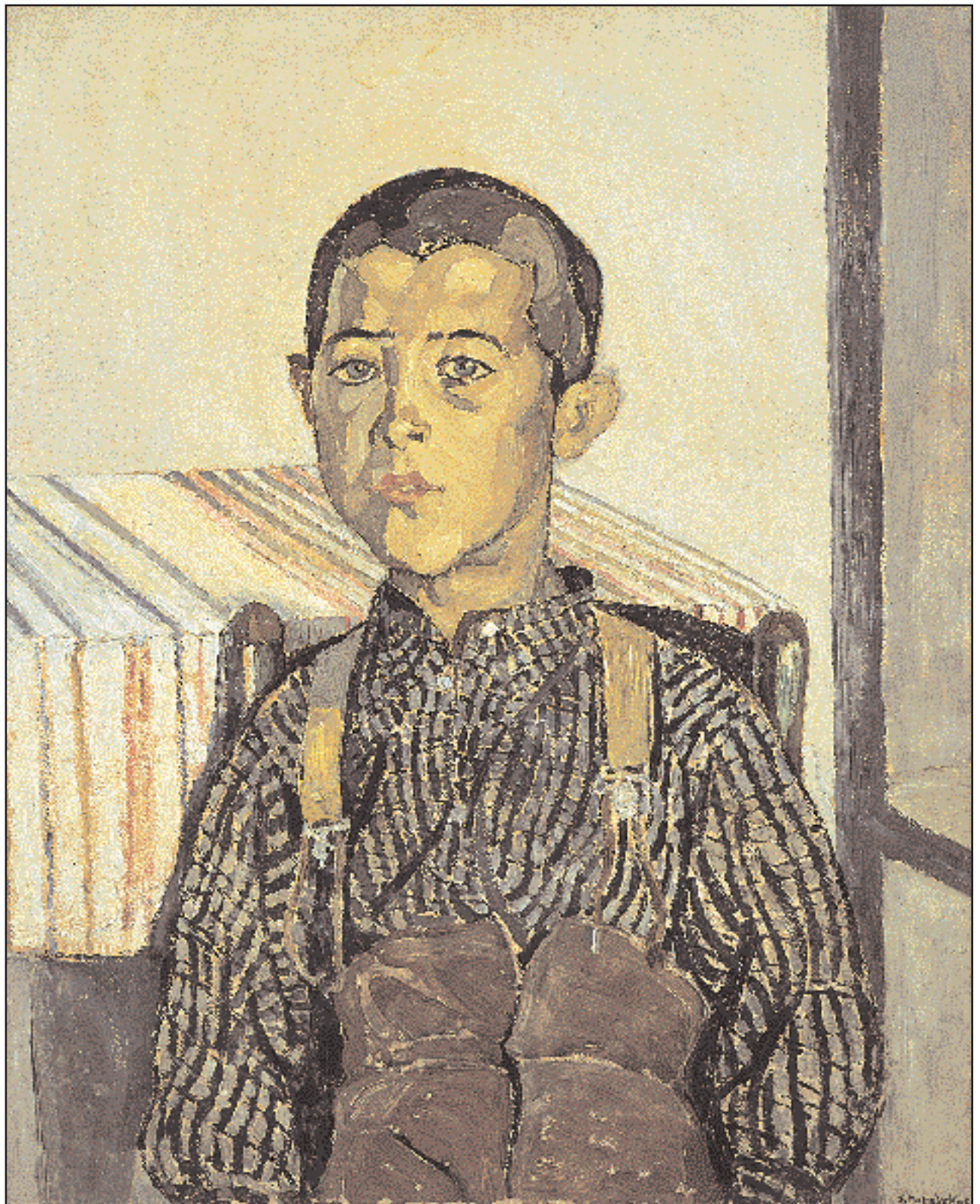
ΜΕ ΤΟΥΣ ΤΡΕΙΣ «πατέρες», Κωνσταντίνο Παρθένη, Κωνσταντίνο Μαλέα και Γιώργο Μπουζιάνη, όπως είναι γνωστό, ανοίγουν οι νέοι ορίζοντες για την ελληνική τέχνη του εικοστού αιώνα. Αλλά κοντά σ' αυτούς με τους Νικόλαο Λύτρα, Μιχαήλ Οικονόμου και Σπύρο Παπαλουκά έχουμε και τους δημιουργούς που έρχονται να διευρύνουν και να πλουτίσουν τις αναζητήσεις της με νέα χαρακτηριστικά και να επιβάλουν νέες αξίες.

Είναι αυτοί που θα παίξουν καθοριστικό ρόλο για το ξεπέρασμα των τύπων της ακαδημαϊκής παράδοσης με την χρησιμοποίηση κατακτήσεων των σύγχρονων τάσεων, που θα τους επιτρέψουν να προχωρήσουν σε νέες και καθαρά προσωπικές διατυπώσεις. Θεματογραφικά με την ιδιαίτερη απασχόλησή τους με τον φυσικό χώρο, μορφολογικό λεξιλόγιο που βασίζεται περισσότερο στη σχηματοποίηση και την έμφαση στο ουσιαστικό, τον καθοριστικό ρόλο του χρώματος και την επιβολή των καθαρά ζωγραφικών αξιών.

Όλα αυτά διαπιστώνονται με παραδειγματικό τρόπο στην καλλιτεχνική δημιουργία του Σπύρου Παπαλουκά. Καλλιτέχνης που ενδιαφέρεται για όλες τις θεματογραφικές περιοχές, αγιογραφία και προσωπογραφία, καθημερινή σκηνή και νεκρή φύση, εσωτερικό και αρχιτεκτονικά σύνολα και όλες τις τεχνικές, νωπογραφία και ελαιογραφία, υδατογραφία και τέμπερα, θα δώσει τις πιο ολοκληρωμένες του διατυπώσεις στην τοπιογραφία.

Με σπουδές κοντά σε πατριώτη του αγιογράφου, αλλά και στη ζωγραφική σχολή του Πολυτεχνείου, σε ελεύθερες ακαδημίες στο Παρίσι και το Άγιον Όρος, γρήγορα θα δείξει ότι είναι απόλυτος κάτοχος τόσο των παραδοσιακών τύπων, όσο και των γόνιμων αναζητήσεων των νέων ρευμάτων της σύγχρονης τέχνης. Αυτό θα τον κάνει ικανό να φτάσει και μάλιστα πολύ γρήγορα σε καθαρά προσωπικές διατυπώσεις που διακρίνονται για τον εκφραστικό πλούτο και την ποιότητα της ζωγραφικής του γλώσσας.

Η επαφή του με τις κατακτήσεις του γαλλικού Εμπρεσιονισμού και τα μετεμπρεσιονιστικά ρεύματα, ιδιαίτερα με τη ζωγραφική του Σεζάν, σε συνδυασμό με τη γνώση της παράδοσης και τις προσωπικές αναζητήσεις του, θα του επιτρέψει να δώσει έργα που επιβάλλονται με τη γνησιότητα και την ειλικρίνεια



Το παιδί με τις τυράντες, 1925. Λάδι σε χαρτόνι. 60x51 εκ. Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης.

τους, την αμεσότητα και την εκφραστική τους αλήθεια.

Το χρώμα

Ζωγράφος του χρώματος περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, ο Παπαλουκάς κατορθώνει πάντα να ολοκληρώνει με θαυμάσιο τρόπο τις αναζητήσεις του και να πλουτίζει την εκφραστική του γλώσσα. Και κάνει ιδιαίτερη εντύπωση ότι όχι μόνο στην

κοσμική, αλλά και την θρησκευτική του ζωγραφική, νωπογραφία και φορητή εικόνα με κατοχή των κατακτήσεων του παρελθόντος δεν περιορίζεται στα καθιερωμένα πλαίσια.

Στις τοιχογραφίες του στον μητροπολιτικό ναό της Αμφισσας, σε φορητές εικόνες με τέμπερα και ελαιογραφία, πρωτότυπες και αντίγραφα, κατορθώνει να συνδυάζει με εξαιρετικά προσωπικό τρόπο παραδοσιακές και σύγχρονες μορφολο-

γικές αξίες που διευρύνουν και πλουτίζουν με νέες εκφραστικές προεκτάσεις τα έργα. Χωρίς να περιφρονεί το ρόλο του σχεδίου, κατορθώνει με τη μεγαλύτερη έμφαση στις χρωματικές αξίες να ανανεώνει το περιεχόμενο της θρησκευτικής ζωγραφικής, χωρίς να θυσιάζει τον καθαρά υπερβατικό χαρακτήρα των μορφών της.

Στην κοσμική ζωγραφική του και

Συνέχεια στην 8η σελίδα

Συνέχεια από την 7η σελίδα

σε όλες τις θεματικές περιοχές που τον απασχολούν είναι πάντα η καθαρά προσωπική χρησιμοποίηση τύπων που προέρχονται από διάφορες κατευθύνσεις, αλλά με τον καθοριστικό ρόλο του χρώματος, που του επιτρέπει να προχωρεί μακρύτερα.

Και ενώ στις σχετικά πρώιμες προσπάθειές του ενδιαφέρεται για την αξιοποίηση των κατακτήσεων του αντικειμενικού ρεαλισμού, ιδιαίτερα στην προσωπογραφία, γρήγορα καταλαβαίνει ότι δεν είναι αυτό το ζωγραφικό ιδίωμα που θα του επιτρέψει να ολοκληρώσει τις προθέσεις του. Με τη στροφή του στην τοπιογραφία περισσότερο από οπουδήποτε αλλού, θα ανακαλύψει πρώτα το ρόλο του φωτός που θα τον βοηθήσει στη χρησιμοποίηση των κατακτήσεων του Εμπρεσιονισμού, όσο και των μεταεμπρεσιονιστικών τάσεων. Ετσι θα προχωρήσει γρήγορα στην προσάρτηση και χρησιμοποίηση κατακτήσεων των νεωτέρων τάσεων και των πρωτοποριακών κατευθύνσεων.

Το πέρασμά του από τον νεοεμπρεσιονισμό που έχουμε σε μερικές προσπάθειές του, θα του δείξει το δρόμο για την ασφάλεια και τη σαφήνεια της σύνθεσης και η μελέτη των διατυπώσεων του κύκλου των Ναμπί στη δύναμη υποβολής του χρώματος και στη συνέχεια στον πλούτο της ζωγραφικής του Σεζάν. Ετσι σε μια σειρά έργων του θα χρησιμοποιήσει το χρώμα σαν ογκομετρική περισσότερο αξία, που θα τον απομακρύνει από την εξωτερική ρεαλιστική περιγραφή και θα του δώσει τη δυνατότητα να τονίσει τα δομικά χαρακτηριστικά και να εκφράσει το εσωτερικό περιεχόμενο των θεμάτων του.

Βυζαντινή ζωγραφική

Η εργασία του στο Άγιον Όρος και η εξοικείωσή του με μεγάλες κατακτήσεις της βυζαντινής ζωγραφικής θα τον υποχρεώσει, όπως ομολογεί ο ίδιος, να προχωρήσει όλο και περισσότερο στις προσωπικές αναζητήσεις του. Όπως μας λέει ο ίδιος σε ερώτηση για το πώς τον επηρέασε η βυζαντινή ζωγραφική.

«Μου έδωσε την πίστη σε κάθε τι που μου ήταν ακόμη αναζήτηση. Εκεί πάνω στον Άθω είδα καθαρά πως η τέχνη σε κάθε μεγάλη εποχή της δεν είναι παρά φόρμα και χρώμα, που έπρεπε να έχουν ανταπόκριση σε μια "μορφή" που πάλενε να συλλάβει ένας ολόκληρος λαός. Λέγοντας "μορφή" εννοώ ένα σύνολο αισθητικών κανόνων που σύμφωνα μ' αυτό ένας λαός και σε μια εποχή θεραπεύουν τις ανάγκες της ζωής».

Τις πεποιθήσεις του αυτές τις έχουμε σε έργα του από το Άγιον Όρος, τους αρσανάδες, τα μοναστήρια και τα εσωτερικά του, προσπάθειες στις οποίες ο Παπαλουκάς θα περάσει στο καθαρά προσωπικό εκφραστικό του ιδίωμα. Πρόκειται για έργα στα οποία, ενώ διαφαίνεται η γνωριμία και η χρησιμοποίηση τύπων των Ναμπί με το κάπως συμβολικό περιεχόμενο του χρώματος, είναι περισσότερο η επικράτηση καθαρά



Καμένο χωριό της Μυτιλήνης II, 1924. Λάδι σε χαρτόνι. 57x65 εκ. Συλλογή Εθνικής Τράπεζας.



Καμένο χωριό Μυτιλήνης, 1925. Λάδι σε χαρτόνι, 59x49 εκ. Συλλογή Ιονικής Τράπεζας.

προσωπικών διατυπώσεων που δίνει τον τόνο. Είναι η έμφαση στις μεγάλες χρωματικές επιφάνειες και η αποφυγή των τονικών διαβαθμίσεων, ο τονισμός των δομικών στοιχείων του θέματος και ακόμη η αξιοποίηση του ρόλου του φωτός που κινούνται σε νέες κατευθύνσεις.

Αυτά σημειώνονται σαφέστερα σε έργα του ζωγραφισμένα στην Αίγινα και τη Μυτιλήνη, στα οποία ο Παπαλουκάς θα προχωρήσει μακρύτερα. Τώρα, κοντά στα άλλα, τονίζεται περισσότερο και ο ίδιος ο ρόλος του υλικού, που σε συνδυασμό με τη χρησιμοποίηση των αντιθέσεων ψυχρών και θερμών χρωμάτων, πλουτίζουν με μια πιο ενεργητική φωνή τη ζωγραφική επιφάνεια. Οι προσπάθειες αυτές θα επιτρέψουν στον Παπαλουκά, στην εργασία του στον μητροπολιτικό ναό της Αμφισσας, να δώσει μια θρησκευτική ζωγραφική με εντελώς νέες εκφραστικές προεκτάσεις.

Νεοεμπρεσιονιστική τεχνική

Την περίοδο 1930-1940 ο Παπαλουκάς θα προχωρήσει ένα βήμα ακόμη στην αξιοποίηση των εκφραστικών δυνατοτήτων του υλικού, με την εγκατάλειψη των αραιών χρωμάτων –μακρινή επίδραση του Παρθένη– για να δώσει έργα στα οποία κοντά στα παχιά πηχτά χρώματα έχουμε μεγαλύτερη έμφαση στη σχηματοποίηση



Ορεινά χωριά της Αμφισσας, 1927. Λάδι σε χαρτόνι. 54x47 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

των μορφών, σαφέστερη επιβολή των δομικών στοιχείων και πιο ενεργητικό ρόλο του φωτός. Τα έργα του τώρα σε καμιά περίπτωση δεν περιγράφουν την οπτική πραγματικότητα, δίνουν περισσότερο μια μετάφρασή της σε νέες καθαρά εκφραστικές αξίες, που ολοκληρώνονται

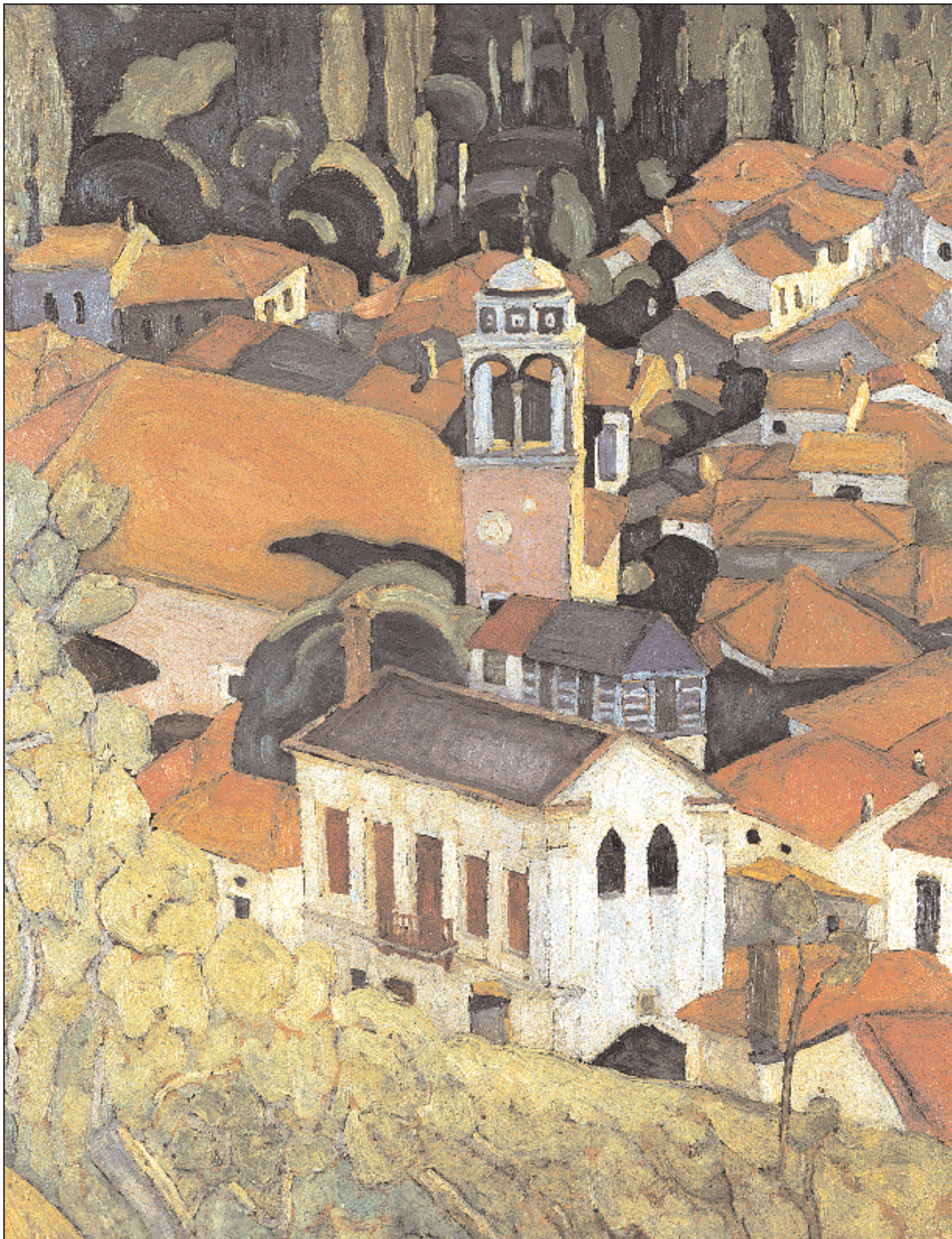
και με την προτίμησή του στα καμπυλόμορφα μελωδικά θέματα.

Στην πορεία του αυτή ο Παπαλουκάς ακολουθεί τον αντίθετο εντελώς δρόμο από τον Παρθένη που με όλα τα στοιχεία του –ελλειπτικό λεξιλόγιο, όλο και αραιότερα χρώματα, υπαινικτικό σχέδιο– τεί-

νουν σε μια εξαύλωση των μορφών, δίνει όλο και πιο παχιά χρώματα, όλο και πιο τονισμένα τα δομικά χαρακτηριστικά σε μια επιβολή του ίδιου του υλικού σαν εκφραστικής αξίας. Και αυτό διαπιστώνεται όλο και περισσότερο σε έργα του ζωγραφισμένα μετά το 1940, όσο και

αν σε μερικές προσπάθειές του χρησιμοποιεί και την νεοεμπρεσιονιστική τεχνική. Γιατί τώρα σε χαρακτηριστικά του έργα θα προχωρήσει ακόμη μακρύτερα στην απλοποίηση και τη σχηματοποίηση, τον χαρακτήρα του χρώματος και τον

Συνέχεια στην 11η σελίδα



Καμπαναριό και κόκκινες στέγες, 1925. Λάδι σε χαρτόνι. 61x51 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Συνέχεια από την 9η σελίδα

ρόλο του φωτός, ώστε να πλησιάσει από ένα καθαρά δικό του δρόμο τις αφηρημένες τάσεις. Ιδιαίτερα σε έργα του από την Πάρο και την Αντίπαρο ζωγραφισμένα μετά το 1948, ο Παπαλουκάς δίνει έργα στα οποία δεν παίζουν κανένα απολύτως ρόλο τα εξωτερικά στοιχεία του φυσικού χώρου και όλα εκφράζονται με τη δύναμη υποβολής του χρώματος και την ελευθερία της σύνθεσης. Και πρόκειται για χρώματα τα οποία διακρίνονται για τη δυνατότητά τους να εκφράζουν τον ίδιο τον υλικό χαρακτήρα των θεμάτων του. Τα οποία με το να μην περιγράφουν, αλλά να εκφράζουν, επιτρέπουν στον θεατή να ζήσει, όχι μόνο να γνωρίσει τον εσωτερικό χαρακτήρα του φυσικού χώρου.

Εμπειρία στη σύνθεση

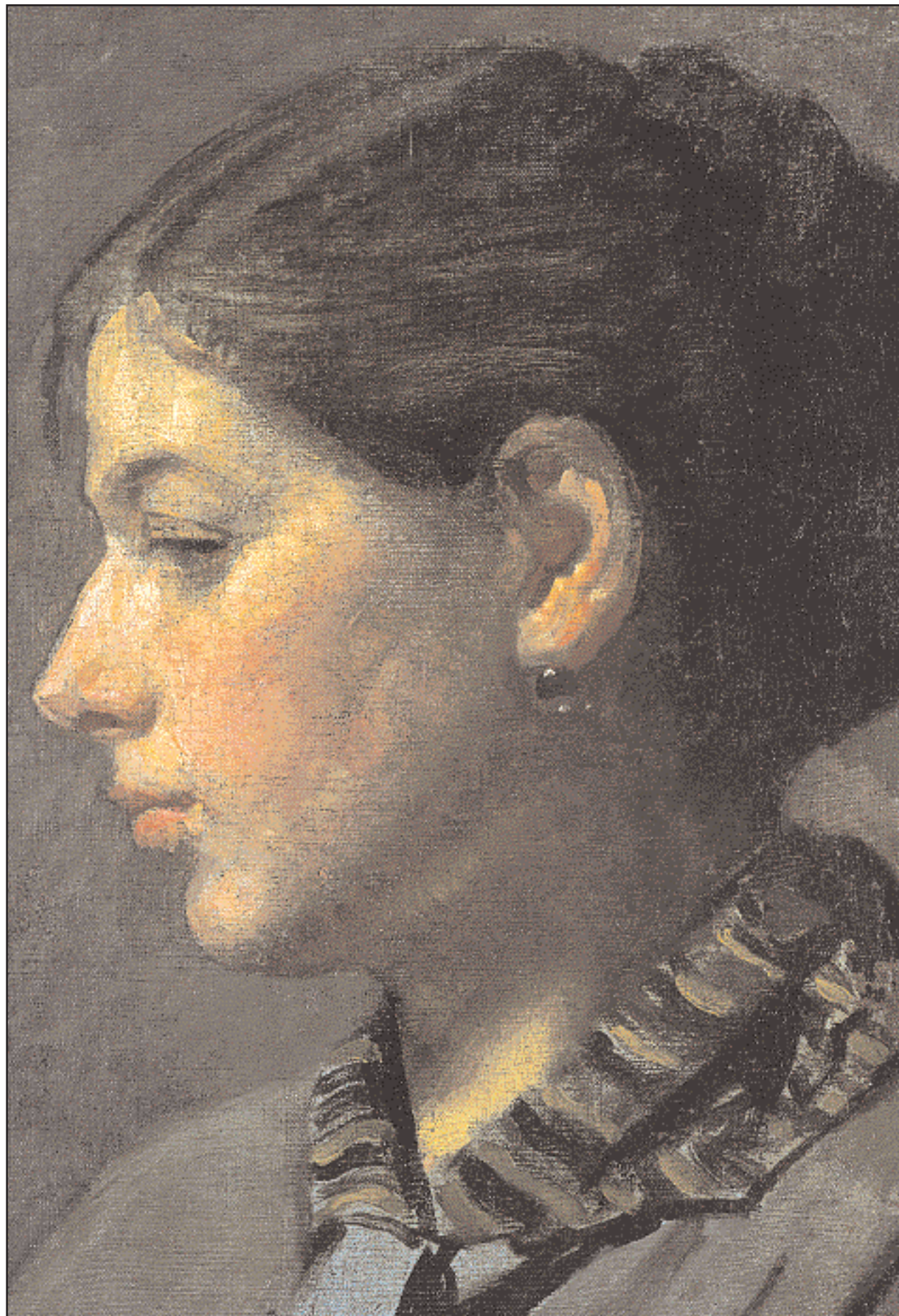
Όλα αυτά δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία για την πορεία του Παπαλουκά από τις εξωτερικές στις εσωτερικές και από τις περιγραφικές στις καθαρά ζωγραφικές αξίες. Ετσι τα έργα του όλο και περισσότερο απαλλάσσονται από τα επιφανειακά στοιχεία των θεμάτων του, για να δώσουν τη θέση τους στα ουσιαστικά ζωγραφικά χαρακτηριστικά. Δεν είναι στη μία ή την άλλη περίπτωση το τι εικονίζεται, αλλά πώς εκφράζεται μια συνάντηση του καλλιτέχνη με το θέμα του. Μια συνάντηση που μεταβάλλει την εξωτερική συγκινησιακή φόρτιση σε εκφραστικές αξίες, βασισμένες στον χαρακτήρα του μορφοπλαστικού του λεξιλογίου και την ελευθερία της σύνθεσης.

Η ζωγραφική επιφάνεια τώρα με αφετηρία το εξωτερικό ερέθισμα μεταβάλλεται σε μια σειρά από σχεδιαστικές και χρωματικές αξίες, που δίνουν κάθε κατηγορίας εκφραστικές προεκτάσεις στα έργα του.

Εχουμε δηλαδή μια ανεξαρτητοποίηση των μορφοπλαστικών αξιών από την οπτική πραγματικότητα, που ακόμη και όταν διατηρούνται μερικά από τα στοιχεία του θέματος, αυτά δεν έχουν παρά μόνο υπηρετικό ρόλο. Και ακριβώς αυτό είναι καθοριστικό στοιχείο της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Σπύρου Παπαλουκά, που ανοίγει το δρόμο για μερικούς συγχρόνους και μεταγενεστέρους ομοτέχνους του. Τους διδάσκει με το ίδιο το παράδειγμά του ότι δεν είναι δυνατό να προχωρήσουν μακρύτερα με την υποταγή τους στην οπτική πραγματικότητα, αλλά στην αναζήτηση ενός δικού τους δρόμου για τη μετάφραση της σε νέες καθαρά ζωγραφικές αξίες

Προσωπικό έργο

Σε αντίθεση με τον Παρθένη, που δύσκολα θα μπορούσε να πει κανείς ότι έχει μαθητές, ακόμη και συνεχιστές, ο Παπαλουκάς έχει και μάλιστα με γόνιμο και προσωπικό έργο. Χωρίς να είναι απαραίτητο να μείνει κανείς σε ονόματα διαπιστώνει ότι μια σειρά από δημιουργούς που ακολουθούν συνεχίζει στον δικό του δρόμο τις αναζητήσεις της. Στην τοπιογρα-



Πορτρέτο κοριτσιού με κότσο, 1918. Λάδι σε μουσαμά, 38x28 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

φία ιδιαίτερα το έργο του Παπαλουκά μαζί με του Μαλέα και του Μιχαήλ Οικονόμου, γίνεται καθοριστική αφετηρία για νέους ομοτέχνους του να προχωρήσουν πιο θαρετά μακρύτερα.

Η γόνιμη χρησιμοποίηση παραδοσιακών τύπων, αλλά μαζί με τις κατακτήσεις των συγχρόνων τάσεων με προσωπικό τρόπο, επιτρέπει σε μερικούς πιο προικισμένους και τολμηρούς απ' αυτούς να σκάψουν βα-

θύτερα για να μπορέσουν να βρουν το δρόμο τους. Τα γόνιμα στοιχεία της προσφοράς του, ελευθερία από την παράδοση και ανεξαρτησία από την οπτική πραγματικότητα, αξιοποίηση των καθαρά ζωγραφικών από την οπτική πραγματικότητα, αξιοποίηση των καθαρά ζωγραφικών αξιών –μορφοπλαστικό λεξιλόγιο, καθοριστικός ρόλος του χρώματος και του φωτός, έμφαση στα δομικά χαρακτηριστικά– επιτρέπουν σε όλο

και νέες διατυπώσεις. Αυτά άλλωστε είναι και τα στοιχεία που έδωσαν τη δυνατότητα στον Παπαλουκά να δώσει μερικές από τις πιο σημαντικές και ολοκληρωμένες του διατυπώσεις. Να μας δώσει μια ζωγραφική που διακρίνεται για την πηγαioτητα και τη γνησιότητα των αναζητήσεών του, την ειλικρίνεια και τον πλούτο της εκφραστικής του γλώσσας, την ποιότητα και την αλήθεια των διατυπώσεών του.

Ο ποιητής του χρώματος

Γνήσια καλλιτεχνική φύση, πρόσφερε στον τόπο μας μια πολυσήμαντη εικαστική δημιουργία



Βάρκες στο Σηκουάνα, 1918. Λάδι σε μουσαμά. 37x44,5 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Της **Μαίρης Μιχαηλίδου**

Ιστορικού Τέχνης

*«Αυτός ο δρόμος είναι λίγο
ανηφορικός,
είναι το απόκτημα του ανθρώπου.
Αυτό είναι και ο Θεός»*

Σ. Παπαλουκάς

ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΑΠΕΤΑΝΙΟ πατέρα του που αποκαμωμένος πολλές φορές από τη δύσκολη ζωή του θαλασσινού, έρχεται να ξαποστάσει στην οικογενειακή εστία, παίρνει ο μικρός Παπαλουκάς τα πρώτα μαθήματα, όταν τον παρακολουθεί α-

χόρταγα να σκαλίζει πάνω στην πέτρα τις ονειρικές του μορφές.

Ο καπετάνιος όμως φεύγει πολύ νέος αφήνοντας στη φροντίδα της μάνας τον εξαχρονο Σπύρο και τα άλλα τέσσερα αδέρφια του. Έτσι στις καλλιτεχνικές ανησυχίες του νεαρού δημιουργού έρχεται αργός ο συγχωριανός του αγιογράφος Νικόλαος Παπακωνσταντίνου που θα γίνει αργότερα γαμπρός του.

Κυρίως, όμως, η φύση, η μοναδική φύση της Ρούμελης και ο ιερός χώρος των Δελφών όπου στο έκθαμβο νεανικό του βλέμμα αποκα-

λύπτονται τα αριστουργήματα της παγκόσμιας τέχνης, θα επιδράσει καταλυτικά στην καλλιτεχνική του πορεία.

Κι όπως ο ίδιος περιγράφει στα γλαφυρά, αλλά δυστυχώς ημιτελή του κείμενα, με την περπατησιά του στις λαγκαδιές, τα μονοπάτια και τα τραχειά βουνά με τις χαράδρες και τις νεροφραγιές, μέσ' τα χιόνια και τις βροχές, σε νεροποντές κι αντάρες, τα μεσημέρια με τα λιοπύρια, τις νύχτες με τα σκοτάδια, βίωσε ο μικρός Παπαλουκάς την ελληνική φύση και με περίσσια αγάπη έκλεισε στους μα-

γευτικούς του καμβάδες, την ποίηση και τη γαλήνη των τοπίων της.

Αλλωστε, την ίδια ακατάλυτη σχέση αποκτά ο νεαρός καλλιτέχνης με το δελφικό τοπίο και τον καθαγιασμένο χώρο του, όπως με έκσταση και θαυμασμό διηγείται στα μοναδικά του κείμενα:

«...Τη φύση δεν τη φοβόμουννα πια όπως την είχα γνωρίσει από μικρός και την είχα καταχτήσει. Μα κείνο που με κρατούσε πάντα σε απορία, ήταν τα σκαλισμένα μάραθα. Αντά μου μιλούσαν, αυτά τρώμαθα και θαύμαθα, τόσο που δεν μπορούσα να πάρω τα μάτια μου από πάνω τους.

Σαν να ήταν κι αυτά πελώρια βράχια, μα που τα ζωντανέψε ο άνθρωπος, που τα σάλισε το ανθρώπινο χέρι και τους έδωσε σχήματα άλλα που είχαν νόημα και ρυθμό· με μια λέξη τα είχε ζωντανέψει σιγάσιγά...»

Ανήσυχος πνεύμα

Αυτή η αργή και εσωτερική προετοιμασία του φωτισμένου και ανήσυχου πνεύματος οδηγεί τον μικρό Ρουμελιώτη, σε ηλικία εννέα ετών, να αναζητήσει τους μακρινούς ορίζοντες του ονείρου του και ξεμπαρκάρει λαθρεπιβάτης στον Πειραιά, όπου μπαίνει υπάλληλος σε χρωματοπωλείο.

Αργότερα, με πολλές δυσκολίες και εμπόδια εισάγεται μόλις δωδεκάχρονος στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, όπου με καθηγητές τον Βικάτο και τον Ροϊλό, και την αγάπη όλων των δασκάλων του, παίρνει επτά πρώτα βραβεία, παρακολουθώντας ταυτόχρονα μαθήματα στο Σχολαρχείο του Χριστού απ' όπου αποφοιτά.

Το δρόμο του όμως ο Παπαλουκάς θα τον βρει στο Παρίσι όπου φθάνει το 1916 και έρχεται αμέσως σε επαφή με τα επαναστατικά ρεύματα της εποχής και γνωρίζει από κοντά τις τάσεις που θα επηρεάσουν το έργο του.

Παρακολουθεί μαθήματα στην Ακαδημία Grande Chaumière και στην Ecole Julian δουλεύοντας ασταμάτητα, όπως περιγράφει χαρακτηριστικά ο Φώτης Κόντογλου:

«...Όσον καιρό έζησε στο Παρίσι, δεν ένοιωσε καμιά από τις χαρές αυτής της φημισμένης πολιτείας, που τραβά σαν μαγνήτης τους νέους και τους μεθά. Εκείνος βρισκόταν κλεισμένος στον πύργο του, αδιάφορος για τη ζωή που βούιζε γύρω του. Το μόνο που τον ενδιέφερε ήταν η τέχνη του...»

Το καζάνι όμως της πατρίδας βράζει και ο νεαρός καλλιτέχνης εγκαταλείπει πρόωρα την ηρεμία της Εσπερίας για να ακολουθήσει τον ελληνικό στρατό ως πολεμικός ζωγράφος μαζί με τον Π. Βυζάντιο και τον Π. Ροδοκανάκη, στη μικρασιατική εκστρατεία από την προέλαση ως την οπισθοχώρηση.

Σε όλη τη διάρκεια της ηρωικής πορείας, ο Παπαλουκάς δουλεύει ασταμάτητα αποτυπώνοντας στα έργα του τις μικρές και τις μεγάλες στιγμές της.

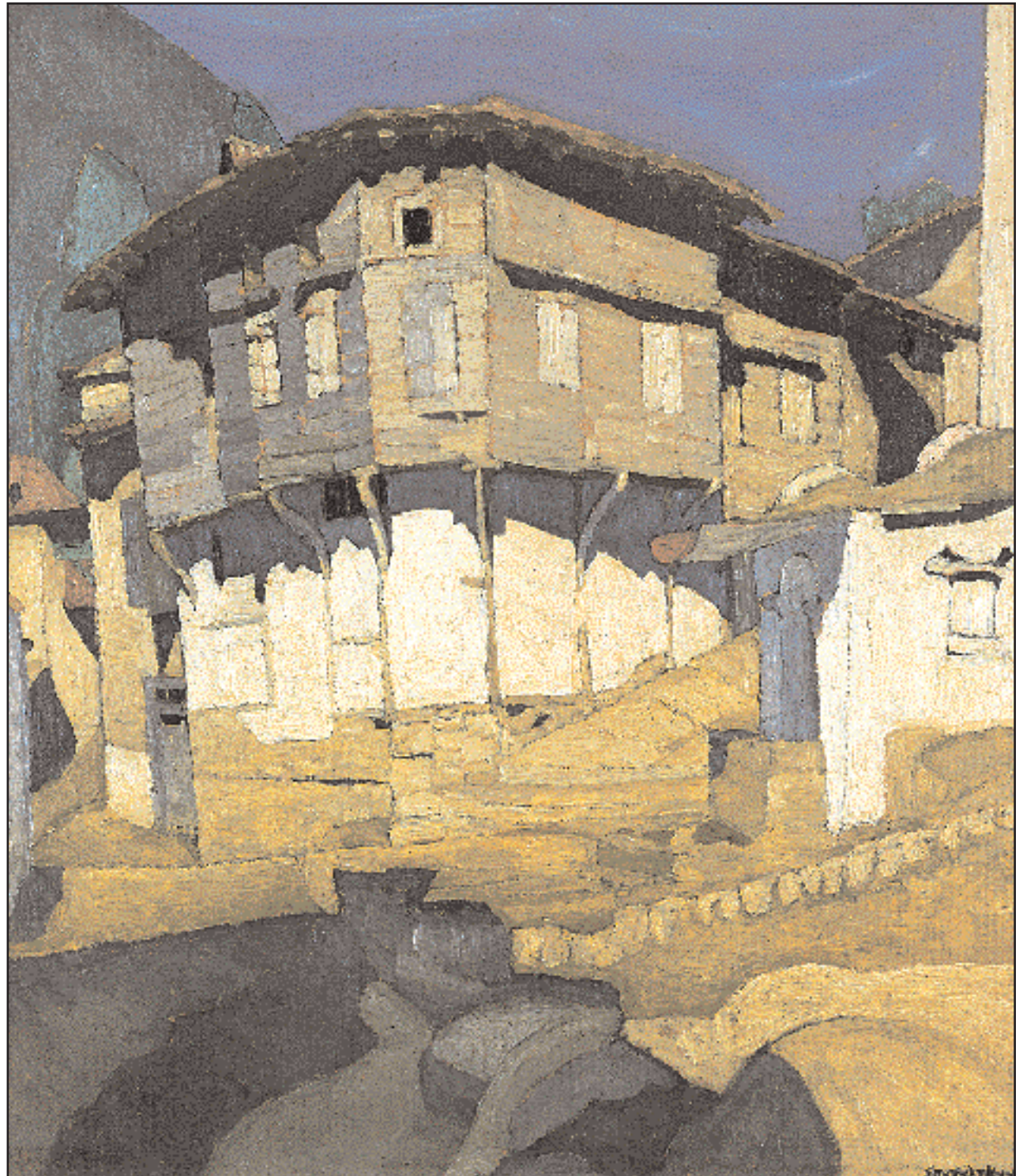
Τα έργα του μαζί με εκείνα του Βυζάντιου και του Ροδοκανάκη, εκτίθενται στις αρχές του 1922 στο Ζάππειο Μέγαρο στην «Πρώτη Πολεμική Έκθεση της Στρατιάς της Μικράς Ασίας».

Μοναδική μαρτυρία

Για την πρώτη αυτή δημόσια εμφάνιση του καλλιτέχνη ο Φώτος Πολίτης γράφει:

«...Η δροσερή πνοή του μετώπου, έχει ζωντανέψει με τους ζωγραφικούς πίνακες των τριών εκθετών στρατιωτών.

Ο κ. Παπαλουκάς κυρίως με την πρώτη του εμφάνιση δεν μας αφήνει



Μπλε σπίτι στον Παρνασσό, 1928. Λάδι σε χαρτόνι, 58x56 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

ασυγκίνητους. Και πώς θα 'ταν τούτο δυνατό, αφού φαίνεται και ο ίδιος τομέας συγκινημένος. Έχει μεθύσει, έχει τρελλαθεί αληθινά με το φως που βλέπει, θαυμάζει, θαμβώνεται, παραληρεί. Ο λαμπερός, καντερός ήλιος της Ανατολής, τον ανέτρεψε κάθε νπολογισμό. Ηλιο βλέπει μόνο. Και προσπαθεί να συλλάβει τις ακτίνες του με το χρώμα του. Οι όγκοι των ανθρώπων, οι σειρές των στρατιωτών που ζωγραφίζει, εξαυλούνται, εξαρίζονται μέσα σε άπλετο φως. Αχνα θερμή, πυρά, φλόγα παντού. Αρχίζει με μικρά στίγματα και ζωγραφίζει πρώτα ήρεμα, δειλά, συγκινημένα. Επειτα σιγά-σιγά, δίδει ελεύθερο πέρας στα αισθήματα που τον κατέχουν, ως που, τέλος, ξεχύνει όλη του την συγκίνηση στο μεγάλο πίνακα το «Χειρονογείο...»

Η εκτενής αναφορά στο κείμενο του αδικοχαμένου κριτικού είναι μια επιβεβλημένη αφού έμελλε να αποτελέσει τη μοναδική και πολύ-

τιμη μαρτυρία της ιστορικής αυτής έκθεσης.

Γιατί τα πεντακόσια έργα και σχέδια του Παπαλουκά χάνονται οριστικά μέσα στην καταστροφική λαίλαπα της Μικρασιατικής τραγωδίας. «Όπως τα Μικρασιατικά μας Ονειρα», γράφει ο πολύτιμος φίλος του Στρατής Δούκας, που είχε ήδη επιστρέψει μετά το μακεδονικό, στις ελεύθερες πια πατρίδες και έζησε με τον Παπαλουκά τη δραματική συνέχεια την οποία, ο μικρασιάτης λόγιος διηγείται με ψυχικό συγκλονισμό και πατριωτική έξαρση:

«...Μια ηλίθια διένεξη περί “πρωτείων” προκαλεί τη διακοπή της μοναδικής αυτής πολεμικής έκθεσης και τα έργα μεταφέρονται μαζί με τους καλλιτέχνες στη Σμύρνη τη στιγμή που το μέτωπο κατέρρευε. Έτσι πάνω στο μονοπάτι της μαζί με άλλο πολεμικό και ανθρώπινο υλικό, εγκαταλείπονται πάνω από 500 πίνα-

κες και σχέδια του Παπαλουκά. Είναι ο βαρύς φόρος του στο δαίμονα της καταστροφής. Αναποδογύρισμα όλων, σαν εκσφενδόνιση από εκτροχίαση ή σύγκρουση ταχείας. Ένας κόσμος κατάπληκτος απ' την εκτίναξη, που πριν ακόμη συνέλθει, πρέπει να ζήσει τη νέα ζωή του απελπισμένα. Τα εθνικά σύμβολα δεν πρέπει να χάσουν τη δύναμή τους. Ο πεσμένος Ανταίος πρέπει να ξανασηκωθεί. Ο ελπιδοφόρος Φοίνικας να ξαναπεταχτεί μεσ' απ' τις στάχτες του με σφιγμένη καρδιά, με παραλυμένες από τον πόνο δυνάμεις, μα πρέπει να ξεχάσει...»

Επειτα από επίπονες και συστηματικές έρευνες με την πολύτιμη συμπαράσταση της Μίνας Παπαλουκά, ανακαλύφθηκε ένα μόνον πολυτεμαχισμένο υπογεγραμμένο σχέδιο, χρονολογημένο το 1922, όπου με τη γνωστή του σχεδιαστική ευχέρεια, ο καλλιτέχνης έχει α-

Συνέχεια στην 14η σελίδα



Πεύκα στη Σαλαμίνα, 1926. Λάδι σε χαρτόνι, 50x61 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Συνέχεια από την 13η σελίδα
ποτυπώσει στιγμές ανάπαυσης σ' ένα ελληνικό στρατόπεδο.

Η απόρριψη

Η μικροψυχία που πολλές φορές βασανίζει τον τόπο μας, επιφυλάσσει στον Παπαλουκά ένα δεύτερο χτύπημα.

Μετά την επιστροφή του από τη Μικρά Ασία και με σφοδρή την επιθυμία να συνεχίσει τις σπουδές που διέκοψε για να υπηρετήσει το χρέος του προς την πατρίδα, παίρνει μέρος σε διαγωνισμό όπου όμως απορρίπτεται από τους παλιούς του καθηγητές με την αστεία αιτιολογία ότι τα έργα του μοιάζουν με του Παρθένου.

Αγανακτισμένοι διαμαρτύρονται, χωρίς αποτέλεσμα, οι πνευματικοί άνθρωποι και οι συνάδελφοί του. Βαθιά πικραμένος, ο Παπαλουκάς αποσύρεται στο Άγιο Όρος μαζί με τον αχώριστο φίλο του Στρατή Δούκα. Εκεί παραμένει για ένα

χρόνο μελετώντας και ζωγραφίζοντας συνεχώς και την συγκίνησή του από τη διαμονή του στην αθωνική πολιτεία εκφράζει έντονα στη συνέντευξη που παραχωρεί στη Θεσσαλονίκη με την ευκαιρία της έκθεσής του στον Λευκό Πύργο:

«Οποιος δεν καταλαβαίνει αισθητικά το Βυζάντιο, ας μου επιτρέψει να νομίζω ότι δεν εννοεί ολότελα το αρχαίο. Και όταν ο καλλιτέχνης δεν εννοεί το ελληνικό παρελθόν πώς θα μπορούσε να δημιουργήσει το ελληνικό μέλλον;»

Αυτός ο ισχυρός δεσμός του με τη βυζαντινή τέχνη δημιουργείται μόλις επιστρέφει από το Παρίσι και όταν επισκέπτεται τη Μονή Δαφνίου παρατηρώντας τη μορφή του Παντοκράτορα αναφωνεί: «Εδώ είναι λυμένα όλα τα προβλήματα».

Μνημειώδες έργο

Ηταν επομένως φυσικό να δημιουργήσει ο Παπαλουκάς το μνημειώδες έργο του στο ναό της

Ευαγγελίστριας στην Αμφισσα όπου παραμένει από το 1927 έως το 1932.

Έργο - σταθμό στην εξέλιξη της αγιογραφίας, όπου ο καλλιτέχνης επιτυγχάνει να ξεπεράσει τη στατική και επαναλαμβανόμενη μίμηση βυζαντινών προτύπων και να χαράξει νέους δρόμους στη μεταβυζαντινή αγιογραφία.

Ο ομότεχνός του και βαθύς στοχαστής Αλέκος Κοντόπουλος σημειώνει χαρακτηριστικά για το αγιογραφικό έργο του Παπαλουκά:

«Είναι ένα απελευθερωμένο έργο εκκλησιαστικής τέχνης που πρώτη φορά έγινε σ' αυτόν τον τόπο με τόσο ζωγραφική ανεξαρτησία. Θα κινδύνευε μια τέτοια ζωγραφική αποδέσμευση τότε να τον οδηγήσει προς ένα έργο ιερόσυλης φαντασίας. Όμως διατηρεί όλη τη θρησκευτική κοσμιότητα. Ο καλλιτέχνης κατόρθωσε να ενώσει την αναζήτηση τον ιερού στοιχείου της σύγχρονης τέχνης με την ιερότητα της χριστιανικής θρησκείας.»

Την καταστροφή του μεγαλειώ-

δους έργου της Αμφισσας, ακολουθούν ποικίλες δυσκολίες που ο καλλιτέχνης μέχρι τις τελευταίες στιγμές της ζωής του αντεπεξέρχεται με στωικότητα, βαθειά αίσθηση του καθήκοντος, υπέρμετρη καλοσύνη, φυσική σεμνότητα και υψηλό ήθος.

Είναι άλλωστε και οι βασικές αρετές που επηρέασαν ουσιαστικά το εικαστικό του έργο, όπου η καθαρότητα των θεμάτων, η δύναμη της σύνθεσης και η χρωματική ευαισθησία αποπνέουν την εσωτερική ηρεμία και την ψυχική δύναμη του δημιουργού.

Αέναιες πηγές

Γιατί ο Σπύρος Παπαλουκάς ανατρέχει με αγάπη και σεβασμό στις αέναιες πηγές της τέχνης απ' όπου γνωρίζει πολύ καλά να αντλεί τη γνώση για να την μεταπλάσει αργότερα σε απόλυτα προσωπική εικαστική κατάθεση και δημιουργία.

Μια δημιουργία όπου, παρά την



Οικία Λ. Κουντουριώτη στην Υδρα, 1955. Λάδι σε μουσαμά, 32x41 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

επιφανειακή ενότητα των θεμάτων, κυριαρχεί η απόλυτη διαφοροποίηση και κάθε έργο προσφέρει στη ματιά μας μια νέα ανακάλυψη. Η καλλιτέχνης έχει δεσμευθεί να λύνει συνεχώς τα πλαστικά και εκφραστικά προβλήματα των συνθέσεών του.

Συνθέσεις που γίνονται πιο φωτεινές με τον περιορισμό των επιπέδων και όπου οι φόρμες και τα χρώματα μοιάζουν να διαλύονται σε φως.

Φως και χρώμα, χρώμα λιτό και απέριττο που ο καλλιτέχνης γνωρίζει να χειρίζεται σίγουρα και δυναμικά και το υπερασπίζεται με πάθος. «Ζωγραφική θα πει χρώμα κι αν ο ζωγράφος δεν έχει ευαισθησία να ερεθίζεται από την ύλη του, από το χρώμα και όχι από τις μορφές, δεν είναι ζωγράφος. Η ζωγραφική πρέπει να συγκινεί με τα υλικά της μέρη και όχι με το θέμα».

Είναι επομένως φυσικό να αποφεύγει ο Παπαλουκάς, σε όλη την εικαστική του διαδρομή, τους ουδέτερους τόνους, τα μαύρα και τα γκρι που αφαιρούν από τα αντικείμενα τη φωτεινότητα που επιδιώκει.

Ταυτόχρονα όμως με την αποθευτική παρουσία του φωτός και του χρώματος, η αρμονία στη δομή του πίνακα επιβεβαιώνει το αρχιτεκτονικό χάρισμα του καλλιτέχνη που γνωρίζει να συνθέτει το έργο του βασισμένος στην εσωτερική γεωμετρία της φόρμας, που την αντιπαράθετει στην αναλυτική άποψη των εξπρεσιονιστών.

Γιατί πολλές φορές τα έργα του ανατρέχουν στους μετεμπρεσιονιστές και κυρίως στον Seurat, όμως η ματιά του Παπαλουκά είναι πιο ήρεμη, πιο ζεστή και κυρίως πιο ποιητική.

Συνθέτω για τον Παπαλουκά σημαίνει επιτυχάνω την αρμονική ισορροπία σκιάς και φωτός και κυρίως κατευθύνω τις συμμετρικές χαράξεις της επιφάνειας του πίνακα με τη χρησιμοποίηση των οριζοντίων και καθέτων, ώστε να γίνει κατορθωτή η διαίρεσή του σε επί μέρους επιφάνειες.

Και ο σχεδιασμός αυτός που ο καλλιτέχνης ακολουθεί με απόλυτη ακρίβεια, διατηρεί στους πίνακές του την ιεραρχική θέση των αντικειμένων ανάλογα με τη χρω-

ματική ή τη μορφολογική τους σημασία. Κυρίως στα τοπία του, όπου από το ξεκίνημά του, ο καλλιτέχνης απορρίπτει τον ακαδημαϊσμό, διακρίνεται η ανάγκη του να δαμάσει το χώρο, ξεκινώντας από το πραγματικό για να καταλήξει σε μια σχεδόν αφηρημένη αρχιτεκτονική και να υποβάλει τα στοιχεία της φύσης στις επιθυμητές μεταμορφώσεις.

Αρχές που είναι ευδιάκριτες στο έργο του καλλιτέχνη και επιτρέπουν το πέρασμά του από τη μια περίοδο στην άλλη χωρίς ρήξη, χωρίς διακοπή. Γιατί ο Παπαλουκάς προβληματίζεται συνεχώς, ερευνά, βρίσκει λύσεις και κάθε έργο του αποτελεί μια νέα κατάκτηση, ένα ακόμη βήμα προς τα εμπρός, μια απόλυτα αισθησιακή εμπειρία, μια αέναη ερώτηση γι' αυτό που κάποια στιγμή πίστευε, ότι ήταν το τελικό. Πολλές φορές όσοι ασχολούνται με την τέχνη και τους δημιουργούς της, προσπαθούν να καταλάβουν τον άνθρωπο μέσα από τις αυτοπροσωπογραφίες. Συνήθως διδάσκουν πολλά πάνω στις σκέψεις, τα πάθη και ί-

σως τις πιο απόκρυφες πτυχές του εσωτερικού τους κόσμου. Ο Παπαλουκάς όμως, μοιάζει σαν μια κλειστή πόρτα που ούτε η περιέργειά μας, ούτε η συμπάθειά μας μπορούν ν' ανοίξουν.

Είναι η απόσταση που ο ίδιος επιβάλλει και διατηρεί ανάμεσα στον ίδιο και τον θεατή, θέλοντας να μετουσιώσει το γήινο και φθαρτό σε υπερκόσμιο και μνημειακό.

«...Και δε μας κοιτάζει μ' υπερηφάνεια παρ' ός Βασιλεύς εν τη αντί καρδία, υψηλός εν ταπεινώσει καθήμενος».

Τα μάτια του, γαλήνια, που τα σκιάζει μια χαροποιά θλίψη, είναι ωσάν να αναμετρούν το μάκρος του πολύμοχθου δρόμου του...» σημειώνει ο πολύτιμος φίλος του, Δημήτρης Πικιώνης.

Κι αυτή η γαλήνια ματιά αφήνει να διαφανεί μια στέρεη και γνήσια καλλιτεχνική φύση που ήταν φυσικό να προσφέρει στον τόπο μας μια πολυσήμαντη εικαστική δημιουργία που θέασή της ξαναφέρει στη μνήμη μας τα λόγια του: «Η φύση είναι το θαύμα του Θεού και η τέχνη το θαύμα του ανθρώπου».



Αρσανάς στο Αγιον Ορος, 1928. Λάδι σε μουσαμά, 58X47 εκ. Συλλογή Τραπεζής Πίστewς.

Τοπία του Αγίου Ορους

Μοναστήρια, αυλές, χαγιάτια και αρσανάδες απεικονίζονται με θαυμαστή μαεστρία

Της **Μαρίνας Λαμπράκη - Πλάκα**

*Διευθύντριας της Εθνικής Πινακοθήκης,
Καθηγήτριας της Ιστορίας της Τέχνης*

Η ΠΟΛΥΜΟΡΦΙΑ των έργων που ο Παπαλουκάς δούλεψε στο Αγιον Ορος αποθαρρύνει κάθε προσπάθεια ταξινόμησης. Η θεματογραφία τους μονάχα θα επέτρεπε μια μεθοδολογική κατάταξη. Αλλωστε, καθώς ο καλλιτέχνης μελετά κάθε φορά τις ειδικές συνθήκες που προσδιορίζουν το θέμα του, η κοινή θεματογραφία οδηγεί συχνά σε μιαν ομόλογη μορφολογία. Ανάμεσα στους πίνακες του Ορους εκείνοι που εμπνέονται από την ευρύ-

τερη θέα του αθωνίτικου τοπίου – μια θάλασσα από πράσινα κι ανάμεσα της, σαν πετρωμένο καράβι, κι από ένα μοναστήρι κάθε φορά – συναπαρτίζουν μια διακεκριμένη ομάδα.

Τα αρχιτεκτονικά συντάγματα από μοναστήρια - προσόψεις, πυλώνες, αυλές, χαγιάτια, αρσανάδες - προτείνουν μια δεύτερη θεματογραφική διάκριση. Σε μια τρίτη ομάδα μπορούν να ενταχθούν τα εσωτερικά και οι νεκρές φύσεις που ζωγράφισε ο Παπαλουκάς στον Αθω, ενώ μια τέταρτη θα στεγάσει τα παραλειπόμενα θέματα.

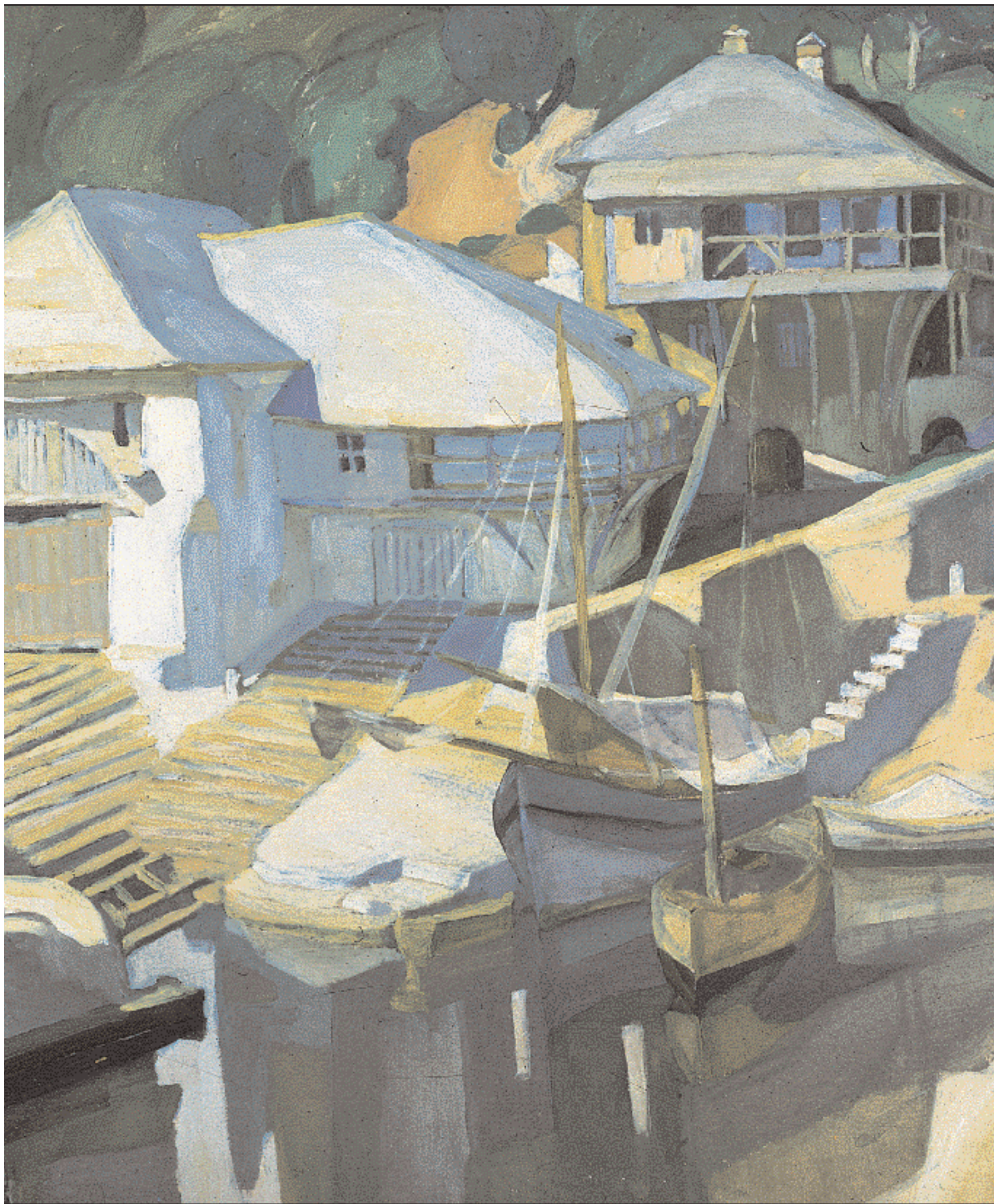
Το τοπίο του Ορους έθετε στον

Παπαλουκά καινούργια προβλήματα: τις αμέτρητες ποικιλίες του πράσινου, το φιλτραρισμένο του φως, τόσο διαφορετικό από το ξηρό φως της Αίγινας, την περίπλοκη αρχιτεκτονική των μοναστηριών του με την συχνά απρόβλεπτη πολυχρωμία τους. Αλλά ο Παπαλουκάς αγαπούσε αυτή την αναμέτρηση. Μιλώντας κάποτε για το τοπίο θα πει: «*Το ύπαιθρο είναι για μένα το μέσον, που μου επιτρέπει να καθορίσω και ν' αξιολογήσω όλες τις ζωγραφικές δυνατότητες. Μέσα σ' αυτό ν-πάρχουν εμφανή και σε μεγάλα μεγέθη οι πολύτιμες αξίες του χρώματος,*

Συνέχεια στην 18η σελίδα



Αρσανάς στο Αγιον Ορος, 1924. Λάδι σε χαρτόνι, 51X59 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



Συνέχεια από την 16η σελίδα

των τόνων και τον σχεδίου. Τα χαίρεται και τα μελετά ο καλλιτέχνης μεγεθυμένα. Δεν είμαι τοπιογράφος γιατί με τραβούν τα θέληγτρα του τοπίου. Δεν κάνω ζωγραφική ποίηση. Βγαίνω στο ύπαιθρο, εμπνέομαι απ' αυτό και πλουτίζω εντός μου όλες τις ζωγραφικές αξίες, τον ρυθμό, τις συνθετικές δυνατότητες».

Στα αθωνίτικα τοπία ο χώρος από την ίδια του την φύση προσφέρεται για χαρτογραφική ανάπτυξη. Τα απόκρημνα και θαλερά όρη, που κρέμονται πάνω από τις σκήτες και τα μοναστήρια, έδωσαν μια πρόσθετη αφορμή στον Παπαλουκά να αποκλείσει τον ορίζοντα από τους περισσότερους πίνακές του. Για να συγκρατήσει το θέμα του στο επίπεδο του πίνακα, αναπτύσσει τη σύνθεσή του κατακόρυφα και φέρνει κοντά στα μάτια τα τελευταία πλάνα, διατηρώντας αδιάπτωτη την ενάργεια των τόνων τους.

Κάποτε μάλιστα, όπως παρατηρεί εύστοχα ο Δ. Πικιώνης, ο ζωγράφος, «θέλοντας να διώξει το πρώτο πλάνο και να φέρει εμπρός το τελευταίο, εξόγκωνε τη διάσταση του ύψους των μορφών του τελευταίου, φέρνοντάς τις έτσι κοντύτερα. Κι έδιωχνε το πρώτο με το κρύο το χρώμα. Η αιχμηρή διαύγεια του ελληνικού φωτός «που αφήνει να βλέπουμε καθαρά τα σχήματα του πιο απομακρυσμένου βουνού, θάλασσας ή δέντρου», νομιμοποιεί μια ανάλογη ερμηνεία του χώρου.

Με την αυστηρή επιλογή και τη ρυθμική οργάνωση της σύνθεσής του, ο Παπαλουκάς προσπαθεί να ξαναβρεί «τον φυσικό ειρμό» που ενώνει τα πράγματα μέσα στη φύση. Το στοιχείο που δεσπόζει κάθε φορά στο τοπίο, ένα μοναστήρι, μια συστοιχία κτιρίων, ένα χωριό, επιβάλλει τους λογικούς ρυθμούς του και στη φύση που το περιβάλλει, φλογόμορφους βράχους, δέντρα και βλάστηση. Οι οριζόντιες και οι κάθετες των κτιρίων βρίσκονται σε μουσική ανταπόκριση με τις «τέσσερις ισχύουσες γραμμές του πλαισίου».

Λυρισμός και χρώματα

Το πράσινο σ' όλες τις δυνατές παραλλαγές του, το κόκκινο, το ροζ, το μενεξελεύ, το γαλάζιο, το κίτρινο, όλα αναβασμένα σε ανάλαφρους και φωτεινούς τόνους, είναι τα δεσπίζοντα χρώματα σ' αυτά τα έργα. Η χρωματική σύνταξη βασίζεται και πάλι στα συμπληρωματικά και στα ψυχρά-θερμά. Στους πίνακες του Ορους ο ζωγράφος δεν απλώνει πια το χρώμα του σε πλατιές επίπεδες ενότητες, αλλά δημιουργεί ένα ζωγραφικό ισοδύναμο του όγκου, τόσο με την κατεύθυνση της πινελιάς του, όσο και με την κλιμάκωση του τόνου.

Στη δεύτερη ομάδα έργων με τις περίπλοκες αρχιτεκτονικές επιφάνειες, ο ζωγράφος συνθέτει με θερμά κίτρινα για τις φωτεινές επιφάνειες, με ψυχρά γαλάζια για τις σκιερές και με γκριζα που προκύ-



Πορτρέτο του Στρατή Δούκα. Αγιον Ορος, 1924. Λάδι σε χαρτόνι, 33Χ26 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

πτουν από την ανάμιξη τους για τα μεσόφωτα. Η «Είσοδος του Πρωτάτου» (1924, ιδιωτική συλλογή), η «Είσοδος της Μονής Σίμωνος Πέτρας» (1924, ιδιωτική συλλογή), τα «Δύο χαγιάτια από το Πρωτάτο» (1924), της συλλογής Εθνικής Τράπεζας και της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, είναι δουλεμένα σύμφωνα με αυτό το χρωματικό σχήμα. Στα δύο τελευταία έργα τα ξύλινα υπόστεγα δίνουν την αίσθηση ότι τρίζουν από το πολύ φως: τόσο δραστικά επενεργεί πάνω στο οπτικό νεύρο το «ιδεόγραμμα του φωτός» που επινόησε εδώ ο Παπαλουκάς.

Το λυρικότερο ποίημα της σειράς είναι αναμφίβολα ο γαλάζιος «Αρσανάς στο Αγιον Ορος» (1924, ιδιωτική συλλογή). Η σύνθεση έχει οργανωθεί γύρω από τη διαγώνιο που χωρίζει τη στεριά από τη θάλασσα. Το χρωματικό σχήμα έχει περιοριστεί στις ώχρες και τα κυρίαρχα μπλε, λίγα πράσινα που κλείνουν τη σύνθεση προς το πάνω και ένα ελάχιστο, αλλά ενεργητικό τόνο λάκας που εξάπτεται από τη γειτνίασή του με το συμπληρωματικό πράσινο. Η γενική τονικότητα προσδιορίζεται από τους ψυχρούς μπλε και γκριζογάλαζους τόνους, που υποβάλλουν ένα κλίμα διαβρωτικής μελαγχολίας.

Τα περίπλοκα στοιχεία της σύνθεσης, τα ποικιλόμορφα κτίσματα, τα σκαλοπάτια, οι εγκαταστάσεις του αρσανά, τα καράβια, οι βάρκες και οι ανακλάσεις τους στη θάλασσα αρθρώνονται με τη μεγαλύτερη διαύγεια χάρη στη γεωμετρία της

σύνθεσης, στην κλιμάκωση του χρώματος και στο ρυθμικό πέρας από το φως στη σκιά. Ο πίνακας αυτός αισθητοποιεί αυτό που ο Παπαλουκάς έλεγε συχνά στους μαθητές του: ότι ο τελικός σκοπός της «αλημείας» του ζωγράφου είναι να δημιουργήσει με τα εγγενή μέσα της τέχνης του μουσική.

Το «Αρχονταρίκι της Λαύρας»

Από τα αθωνίτικα εσωτερικά, το «Αρχονταρίκι της Λαύρας» (1924, Εθνική Πινακοθήκη), μας επιβάλλεται με την αυστηρή του οργάνωση (εδώ μπορούμε να ανιχνεύσουμε τις πρώτες, εμπειρικές ασφαλώς, αρμονικές χαράξεις), τους μουσικούς ρυθμούς των σχημάτων του και τη λεπτή χρωματική του ποιότητα.

Το θέμα του, μια τραπεζαρία με μια νεκρή φύση πάνω στο τραπέζι, έχει μια πλούσια προϊστορία στη νεώτερη τέχνη από την εποχή του Μανέ ως τους Ναμπί, τους Φωβιστές και τους κυβιστές. Το «Ξεσερβίρισμα, κόκκινη αρμονία» (1908) του Ματίς, που βρίσκεται στο Ερμιτάζ, προτείνει κάποιες αναλογίες με το «Αρχονταρίκι».

Οι προφανείς και ίσως συνειδητές αντιστοιχίες των δύο έργων τονίζουν ακόμη περισσότερο τις διαφορές τους. Στον Ματίς, ο επίπεδος χώρος ενοποιείται ζωγραφικά με την «όσμωση» του κόκκινου χρώματος που καλύπτει ομοιογενώς τοίχους και τραπέζι, με τα μοτίβα που μεταπηδούν από το τρα-

πεζομάντηλο στο χαρτί ταπεταρίας, με την ταπητουργική ερμηνεία του τοπίου, που φαίνεται απ' το παράθυρο, με τη μεταμόρφωση ακόμη και της φιγούρας σε διακοσμητικό θέμα. Ο Παπαλουκάς, προσηλωμένος στο αντικείμενο, δημιουργεί ένα πλαστικό ισοδύναμο της πραγματικότητας, όπου κάθε στοιχείο λειτουργεί ζωγραφικά, αλλά παραμένει αναγνωρίσιμο και οικείο, διατηρεί την ταυτότητά του.

Στο «Αρχονταρίκι της Λαύρας», η σύνθεση στηρίζεται στο σοφό ζύγισμα και στη ρυθμική σύνθεση των διάφορων στοιχείων της. Στους αυστηρούς ρυθμούς των καθέτων-δοκός, κάγκελα κρεβατιού- αντιβάλλονται οι μελωδίες των επάλληλων κύκλων του τραπέζιου, του πιάτου, του μήλου, οι καμπύλες της καράφας και του ποτηριού, που βρίσκουν μια μουσική αντίστιξη στα αραβουργήματα του τραπεζομάντηλου. Σε αντίθεση με το βαθύ επίπεδο κόκκινο που δεσπόζει στον πίνακα του Ματίς, εδώ η χρωματική σύνθεση βασίζεται σε αβρότατες αρμονίες. Η προετοιμασία από ώχρες και σιέννες διαφαίνεται κάτω απ' τα γκριζογάλανα του τοίχου και υποβάλλει την αίσθηση μιας λεπτής τονικής ερμηνείας του φωτός.

Πάνω στη χρυσοπή ώχρα του τραπεζομάντηλου γράφονται ασημογάλαζα τα μοτίβα: το ίδιο χρωματικό σχήμα, αλλά ηχηρότερο, αποδίδει τις καρέκλες και τα κάγκελα του κρεβατιού, όπου όμως ο ζωγράφος χρησιμοποιεί σαν τοπικό χρώμα ένα λεπτό μαύρο, προϊόν μίξεως του μπλε ουτρεμέρ και της ψημένης σιέννας. Την υποβλητική και χαμηλόφωνη τούτη αρμονία εμπυχώνει το κόκκινο στο ποτήρι με το κρασί. Ο ίδιος τόνος εξασθενημένος σε ρόδι, αλλά τονισμένος από τη γειτνίασή του με το συμπληρωματικό του γκριζοπράσινο, ξαναβρίσκεται σαν υπόκρουση πάνω στα μαξιλάρια του κρεβατιού. Ο Παπαλουκάς αναδεικνύεται εδώ ένας αληθινός ποιητής του χρώματος και το «Αρχονταρίκι της Λαύρας» ένας από τους πιο «μουσικούς» του πίνακες.

Η «Νεκρή φύση με κρεβάτι» (1924, ιδιωτική συλλογή), όπου ο ζωγράφος αθροίζει τις πιο σπάνιες αρμονίες, παραπέμπει και με το χρώμα της και με την τεχνική της στα ωραιότερα εσωτερικά του Εντουάρ Βυίγιάρ, του πιο κολορίστα ίσως από τους Ναμπί. Η διαγώνια σελίδωση του θέματος σ' ένα άλλο «Εσωτερικό με κρεβάτι» (1923, ιδιωτική συλλογή) από το Αγιο Ορος ανακαλεί το «Υπνοδωμάτιο» του Βαν Γκογκ (1888, Ινστιτούτο Τέχνης, Σικάγο), αλλά η τεχνική και το χρώμα του ανήκουν σε εντελώς άλλο ύφος.

Ο Παπαλουκάς θα επανέλθει ύστερα από μια δεκαετία σε μερικές από τις αγιορείτικες συνθέσεις του και θα τις επεξεργαστεί με μίαν άλλη νόηση του χώρου, της φόρμας και του χρώματος. Αλλά τα έργα αυτά δεν εγγράφονται σ' αυτή την περίοδο...

Η ζωγραφική του Παπαλουκά

Ο χώρος, η φόρμα και το χρώμα αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά του έργου του

Της **Ελένης Βακαλό**

Κριτικού Τέχνης, ποιήτριας

Ο ΣΠΥΡΟΣ Παπαλουκάς είναι ένα παράδειγμα. Στις μέρες μας η έννοια μιας ταυτότητάς μας που θα είναι ανοικτή και θα εντάσσεται μέσα στο διεθνή χώρο χρειάζεται να απεμπλακει από τον εθνοκεντρισμό της ελληνικότητας. Μέσα στο πλαίσιο της εποχής του αυτό ακριβώς έκανε ο Σπύρος Παπαλουκάς. Η ανάγνωση ενός έργου γίνεται πάντα μέσα από το πρίσμα του αναγνώστη. Και το έργο του Σπύρου Παπαλουκά προσφέρεται για μια τέτοια ανάγνωση που κάνει επίκαιρο το ενδιαφέρον του και δραστική την αναφορά μας σ' αυτό. Νομίζω, άλλωστε, ότι αυτό υπήρξε και το κεντρικό του πρόβλημα, πολύ νωρίς συνειδητοποιημένο στην αντίθεσή του προς μια, κλειστών συνόρων, αντίληψη της ελληνικότητας και στις θέσεις του για μιαν εννόηση του σύγχρονου μέσα από τα δεδομένα της δικής μας παράδοσης και αντίστοιχα τη χρήση αυτής της παράδοσης μέσα από την ερμηνεία που επέβαλε το σύγχρονο.

Ο μοντερνισμός που ξεκίνησε από τις μεταεμπρεσιονιστικές σχολές έθεσε προβλήματα για τη φύση και τη δομή της πλαστικής γλώσσας. Η αντίληψη του χώρου ως πεδίου δομής του πλαστικού γεγονότος έναντι μιας ολόκληρης παράδοσης που απασχολήθηκε με τη μίμηση του φυσικού χώρου, υπήρξε καθοριστική για όλες τις εκδοχές του μοντέρνου. Αυτή υπήρξε η ριζική μετατόπιση που επέφερε τις διαδοχικές λύσεις απόδοσης και συγκρότησης, σημασίας και δράσης των μορφών, που έκτοτε έφτασαν σταδιακά να θεωρηθούν δημιουργούμενες και όχι δημιουργημένες. Η ένταξη της ελληνικής τέχνης στην πορεία του μοντερνισμού δεν αρκεί να κρίνεται από την παρακολούθηση των μορφών τέχνης που ισχύουν κάθε φορά. Η παρακολούθηση των προβληματισμών που οδηγούν σ' αυτές τις μορφές είναι το ουσιώδες.

Τότε μόνο μπορούμε να έχουμε και ενδογενείς προτάσεις, όπως αυτές που βρίσκουμε στο έργο του Παπαλουκά. Προέρχονται από την αξιοποίηση της αντίληψης πλασμού της βυζαντινής τέχνης κατά τις κατευθύνσεις της προβληματικής των μεταεμπρεσιονιστών για την απόδοση σε μονάδες επιπέδου του χώρου και των μορφών. Πρόκειται για έναν δημιουργικό συσχετισμό που αποδίδει διττά, τόσο προς την ενεργοποίηση της παράδοσης, όσο και προς τη βιωματική αφομοίωση και άσκηση



Βάζο με λουλούδια, 1919. Λάδι σε χαρτόνι, 46x36 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

των αρχών που εισήγαγαν την τέχνη του αιώνα μας σε νέους δρόμους.

Νηφαλιότητα και προβληματισμός

Όταν το αίτημα της αλήθειας της ζωγραφικής γλώσσας επίσης, αρχίζει να ανιχνεύεται αμέσως από τις μεταεμπρεσιονιστικές σχολές, η απομάκρυνση από την ψευδαισθητική παράδοση της ευρωπαϊκής τέχνης είναι γεγονός. Τα πρότυπα από 'δώ και ύστερα εντοπίζονται σε εξωευρωπαϊκές παραδόσεις. Ετσι, δεν πρέπει να θεωρήσουμε ότι και σε μας η προσοχή που δίνεται από τους πρωτοπόρους της εποχής στη βυζαντινή τέχνη είναι ένα φαινόμενο που μας βγάζει από τα πλαίσια των τάσεων της σύγχρονης τέχνης ή ότι καθορίζεται μόνο από ντόπιους παράγοντες. Η Μικρασιατική Καταστροφή που μεσολαβεί ωθεί στον εθνοκεντρικό της χαρακτήρα τη διακήρυξη της επιστροφής στην παράδοση. Ο Παπαλουκάς δεν θα ακολουθήσει τη μισαλλοδοξία που αναπτύσσεται σ' αυτήν την κατεύθυνση. Νηφάλιος, εξετάζει ποιες συμπτώσεις από τα

διδάγματα της βυζαντινής τέχνης μπορούν να αξιοποιηθούν μέσα στους σύγχρονους προβληματισμούς του και με ποιον τρόπο μπορούν να αποδώσουν ως προτάσεις.

Μίλησα για αλήθεια της αίσθησης και για αλήθεια της ζωγραφικής γλώσσας. Νομίζω ότι αυτά τα δύο είναι οι ορίζουσες του έργου του Παπαλουκά. Από τα ελάχιστα πρώιμα σχέδιά του που έχουμε πιθανόν από τα σπουδαστικά του χρόνια στο Σχολείο Καλών Τεχνών, βλέπουμε κάποια χαρακτηριστικά δηλωτικά της ιδιοσυγκρασίας του. Μπορούμε να τα συνδέσουμε μάλλον με τις παιδικές εμπειρίες του όταν το έσκαγε από το σχολείο και πήγαινε στο κοντινό χωριό, όπου μουσείο των Δελφών, για να κρυφοκοιτάξει τα αγάλματα, αυτές τις «ζωντανές πέτρες», όπως λέει ο ίδιος σε ένα βιογραφικό του σημείωμα. Η ρίζα του στην αδρή φύση της Ρούμελης θα καθορίσει τον θετικό πεισματάρικο χαρακτήρα του. Γιατί με πείσμα θα ακολουθήσει από το ένα στάδιο στο άλλο τη διαδρομή του έργου του σε μια συνέχεια απόψεων.

Δεν σώθηκαν πολλά έργα από την πριν τη μετάβασή του στο Πα-

ρίσι περίοδο. Εν τούτοις, σε αυτά που έμειναν και παρόλο που κινούνται μέσα στους όρους του ακαδημαϊσμού προσέχουμε δύο στοιχεία σημαντικά για την εξέλιξη που θα ακολουθήσει αμέσως μετά ο Παπαλουκάς. Πρώτο, πως ο πλασμός στηρίζεται περισσότερο στις ανυψώσεις του φωτός παρά στον σκιασμό. Και δεύτερο, την οριστικότητα του χώρου στο φόντο.

Τομή στον ακαδημαϊσμό

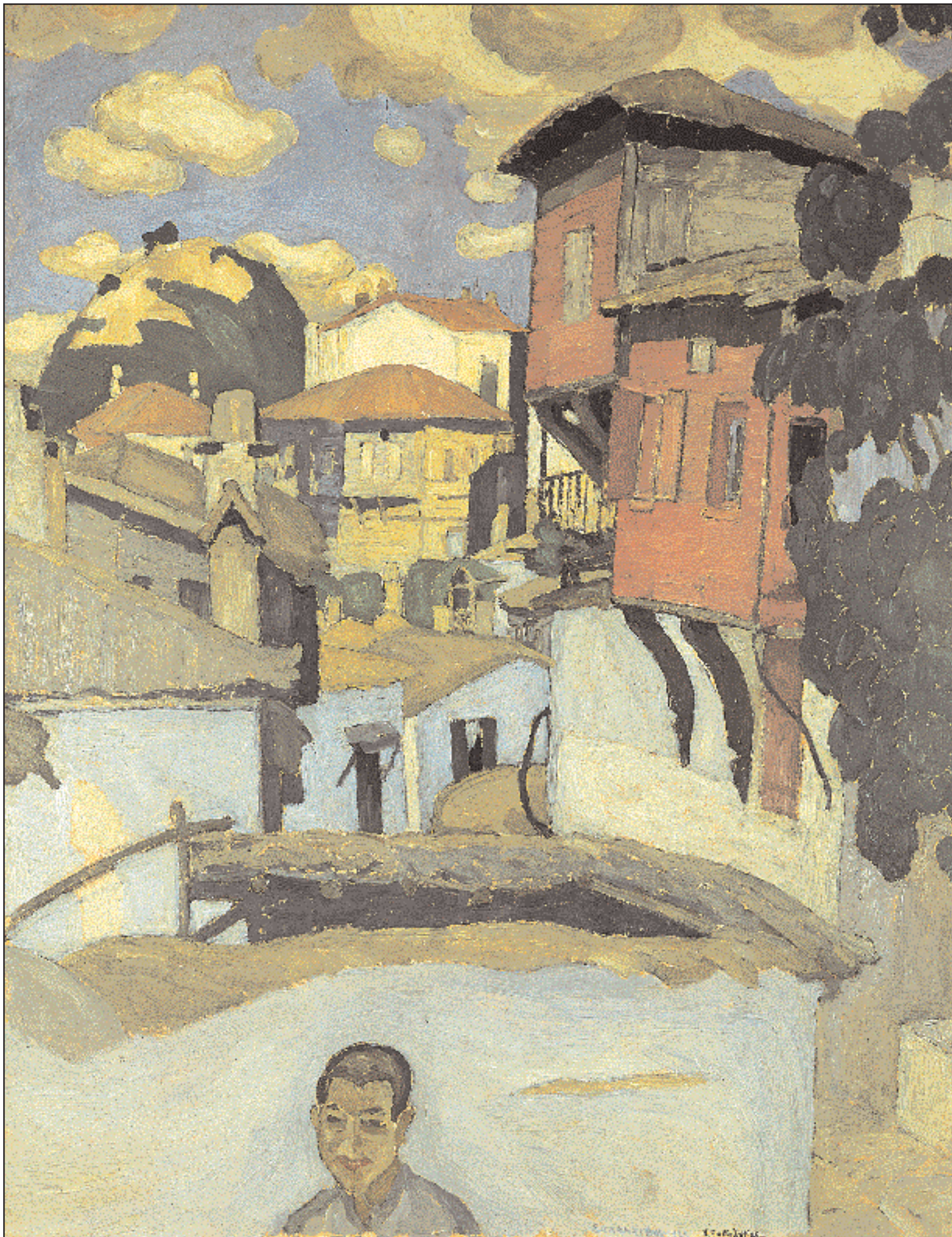
Όταν φτάνει στο Παρίσι, το 1917, δεν κάνει θεαματικά άλματα. Κι ενώ ήδη εκείνη την εποχή ο κυβισμός έχει ολοκληρώσει τις φάσεις εξέλιξής του, ο Παπαλουκάς δεν φαίνεται να έχει σχέσεις με αυτό το αποφασιστικό για τη μοντέρνα τέχνη κίνημα. Πολύ αργότερα θα πει ο ίδιος ότι εμείς οι Έλληνες πρέπει με την έρευνα, «ανεβαίνοντας ένα ένα όλα τα σκαλιά που ανέβηκε η ζωγραφική στις χώρες της Ευρώπης», να οδηγούμαστε στο σύγχρονο, αφομοιώνοντας δηλαδή τα αιτήματά του κυρίως.

Ετσι ο Παπαλουκάς ξεκινάει από την αρχή, από 'κει που γίνεται η τομή με τον ακαδημαϊσμό. Ο χώρος που κινούνται τα παρισινά έργα του δεν μπορεί να καθοριστεί σαφώς με κάποια συγκεκριμένη αναφορά σε νεωτερικότητες σχολές πέραν της σημασίας που αποκτούν και για κείνον τα εμπρεσιονιστικά και μεταεμπρεσιονιστικά διδάγματα. Βασικό είναι η αλλαγή της γλώσσας. Καθαρίζει το χρώμα του καταργώντας το μαύρο και χρησιμοποιεί τις αρμονίες των συμπληρωματικών. Το τοποθετεί άλλοτε ελεύθερα, σε μεγάλες όμως πινακίδες, που αποτελούν οι ίδιες τις επί μέρους φόρμες που συνθέτουν τη μορφή, άλλοτε με σαφή όρια που ανταποκρίνονται στο γύρισμα των μορφών με επίπεδα.

Η στερεότητα στην τοποθέτηση του χρώματος ισορροπείται από την μουσικότητα των χρωματικών σχέσεων στη σύνθεση. Ο χώρος αναπτύσσεται καθέτως. Ο ορίζοντας ανεβαίνει και η φυγή προς το βάθος αποφεύγεται. Τα πλάνα οδηγούνται προς το ύψος σε κάθετους ή διαγώνιους άξονες. Είναι πεδία χρωματικής διαίρεσης του χώρου. Ηδη εμφανίζονται τα ουσιώδη προβλήματα δομής που ασυνείδητα ίσως ακόμη συγκεντρώνουν την προσοχή του Παπαλουκά.

Κίνηση στις συνθέσεις

Το 1922 γυρίζει στην Ελλάδα για να πάρει μέρος στην Μικρασιατική **Συνέχεια στην 21η σελίδα**



Σπίτια με φιγούρα στη Μυτιλήνη, 1925. Λάδι σε χαρτόνι, 57X49 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Συνέχεια από την 19η σελίδα

εκστρατεία ως πολεμικός ζωγράφος. Τα έργα που κάνει με έναν πυρετώδη ρυθμό, αφού οι πληροφορίες μιλούν για 500 πίνακες, εκτίθενται στο Ζάππειο στην «Πολεμική Εκθεση της Στρατιάς της Μ. Ασίας». Από κριτική του Φώτου Πολίτη πληροφορούμαστε ότι «Ο κ. Παπαλουκάς [...] έχει μεθύσει, έχει τρελαθεί αληθινά με το φως της Ανατολής [...]. Οι όγκοι των ανθρώπων, οι σειρές των στρατιωτών που ζωγραφίζει εξαυλούνται, εξαερίζονται μέσα εις άπλετον φως». Μετά την τραγική αυτή περιπέτεια βρίσκουμε τον Παπαλουκά στην Αίγινα σε μια νέα φάση εξέλιξης. Οι πίνακες της περιόδου της Αίγινας θα εκτεθούν μαζί με εκείνους που είχε φέρει ο Κόντογλου από το Άγιον Ορος, στο Λύκειο των Ελληνίδων.

Εδώ διατυπώνονται ορισμένες απόψεις του Παπαλουκά, που θα ξαναβρίσκουμε σε επανειλημμένες εκδοχές τους και στα μελλοντικά έργα του. Βασικά, γίνεται ξεκάθαρη στην ζωγραφική του αντίληψη μια αρχή που θα αποτελέσει γνώμονα της πορείας του. Όπως το είπε ο ίδιος: «Η ζωγραφική πρέπει να συγκινεί με τα υλικά της μέρη και όχι με το θέμα».

Ο Παπαλουκάς εισάγει κίνηση μέσα σε αυτές τις συμπαγείς συνθέσεις, με τον κυματιστό ρυθμό συνεχών κολπώσεων που ακολουθεί τώρα στην γραφή του. Θα ξαναβρούμε αυτόν τον τύπο γραφής σε μια πιο μεστή χρήση του και σε επόμενες περιόδους. Για την ώρα έχει την αφετηρία του στο γραφισμό της Art Nouvelle μέσα από το πέρασμά του στους Nabis. Τα πλατιά επίπεδα και η διηγηματική εκτύλιξη του θέματος επίσης μπορούν να αναφερθούν στους Nabis. Αλλά ο Παπαλουκάς κι εδώ ενδιαφέρεται κυρίως για πλαστικά προβλήματα με βάση του τη λειτουργία του φωτός ως δομικού στοιχείου. Με τη φωτεινότητα των χρωμάτων του να οδηγεί στο επίπεδο ελαφρύοντας τη στερεότητα των μορφών όχι με την κατάργησή της, αλλά με την αναγωγή της σε πνευματικό γεγονός.

Αλλά και την εμπράγματη φυσική στερεότητά τους την ερμηνεύει με το φως και τον αναλυτικό πλασμό που αναδεικνύει το ρόλο του ως συστατικού της ύλης της ζωγραφικής. Τα «σκιερά» χρώματα στην παράθεσή τους με τα «φωτεινά», όπως τα είχε διακρίνει ο Παπαλουκάς, γράφουν με σταθερά όρια τις φόρμες αποδίδοντας τις όψεις της μορφής στις σχέσεις της με το φως, ενώ συγχρόνως εννοούνται ως μέρη φωτός όλα. Πρόκειται για μια μελέτη μετατροπής του φωτός σε σήματα γλώσσας που δίκαια και εμπνευσμένα ο Πικιώνης ονόμασε «ιδεόγραμμα του φωτός».

Στο τέλος του 1923 ο Παπαλουκάς φεύγει μαζί με τον Στρατή Δούκα για το Άγιον Ορος. Ο Στρατής Δούκας είχε προβάλει από το 1914 τον «θρόλο του Αγίου



Γυναικείο γυμνό, 1917. Σχέδιο με κάρβουνο, 31Χ23 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Ορους» και πιο πρόσφατα το είχε επισκεφθεί και είχε ζωγραφίσει εκεί ο Κόντογλου.

Η αίσθηση του χρώματος

Ο Παπαλουκάς μένει έναν ολόκληρο χρόνο κάνοντας αντίγραφα από εικόνες και κειμήλια των μοναστηριών, ενώ παράλληλα μελετά το τοπίο σε μια μεγάλη σειρά πινάκων. Ανάμεσα και μερικά θέματα από εσωτερικά που δείχνουν τη σπάνια αίσθησή του, του χρώματος. Η στενή γνωριμία του με τη βυζαντινή τέχνη από την άσκηση αυτή του Αγίου Ορους θα σταθεί αποφασιστική.

Ο Παπαλουκάς θα θεωρήσει ότι προσφέρεται για ένα σύστημα πλασμού που θα κρατιέται στο επίπεδο και συγχρόνως θα ακεραϊώνει τη φόρμα. Σ' αυτό το σημείο ακριβώς συνίσταται η διαφοροποίησή του από τον Κόντογλου που επίμονα διακήρυττε την επιστροφή στη βυζαντινή παράδοση ως μοναδικό εχέγγυο για την εθνική και καλλιτεχνική μας υπόσταση. Ο Παπαλουκάς δεν απομακρύνεται από τα αιτήματα της σύγχρονης τέχνης. Βρίσκει στη βυζαντινή αντιστοιχίες και αντλεί απ' αυτήν διδάγματα για τη δυνατότητα σχηματισμού μιας ενδογενούς άποψης για την αντιμετώπισή τους.

Ο Παπαλουκάς βρίσκεται στη Μυτιλήνη το 1925. Ζωγραφίζει τα τοπία της, τα χωριουδάκια της,

οπίτια, καλντερίμια, ανθρώπους του τόπου. Η παλέτα του γίνεται περισσότερο μουσική, σύμφωνη προς το μαλακό φως του νησιού. Τα πράσινα ξανοίγουν τα κόκκινα παρότι έντονα γίνονται ως ύλη διαφανή, το μπλε λουλακί επεμβαίνει σε κάποια σημεία, γειτνιάζοντας με το άσπρο το λαμπρύνει, τα άσπρα ως ενδιαμέσες παύσεις εκτινάσσουν το φως, η ψημένη σιέννα με τη γήινη σύστασή της εμφανίζεται σε μεγάλες επιφάνειες στις οποίες τότε προσαρτώνται οι χρωματικές εντάσεις και ηρεμούν. Το χρώμα αναπτύσσεται σε ορισμένα σχήματα αποτελώντας έτσι καθένα μιαν ακέραια μονάδα. Το ίδιο γίνεται κι όταν αναλύει τη φόρμα στα επίπεδά της, στα πορτρέτα κυρίως. Τα οπίτια στα χωριουδάκια που εντάσσει στο τοπίο, αποδίδονται κατ' όψιν, χωρίς γυρίσματα, σε ένα παιχνίδι ορθογώνων.

Απόδοση της φόρμας

Στα τοπία της Σαλαμίνας του 1926 ο Παπαλουκάς εφαρμόζει αυτό το σύστημα γραφής στην απόδοση της φόρμας. Η γενική χρωματολογία αυτών των έργων γίνεται λιτότερη και ξηρότερη, όπως υπαγορεύει το άγονο έδαφος του τόπου. Τα πράσινα είναι λιγοστά και η αρμονία στηρίζεται στο βαθύ μπλε στη σχέση του με τα γαιώδη. Η σύνθεση κινείται με μεγάλους χρωματικούς όγκους που τους ελαφρύνουν τα άσπρα φώτα στον

ουρανό. Η γραφιστική τους διατύπωση συνεχίζει και κορυφώνει τον ρυθμό των βαρύτερων χρωματικών μαζών που αποτελούν την κυρίως έκταση του θέματος. Στα λιγνά πεύκα των πρώτων πλάνων ο Παπαλουκάς αναπτύσσει την αντίληψή του της φόρμας.

Αρνείται πια να την παρακολουθήσει κατά τα γυρίσματα της όψης της ακόμη και με τον σεζανικό τρόπο της μεταφοράς τους σε επίπεδα. Ζητεί να πλάσει τον όγκο από μέσα προς τα έξω και σ' αυτήν την κατεύθυνση δέχεται ως πρότυπο τον βυζαντινό χαρτογραφικό τρόπο ανύψωσης του όγκου με επάλληλα επίπεδα. Τον χρησιμοποιεί αναστρέφοντάς τον και ανοίγοντας τη φόρμα προς την περιφέρεια. Την επαλληλία την αντικαθιστά με την παραλληλία ζωνών χρώματος που εκτείνουν σχεδιαστικά τη φόρμα προς τα άκρα. Ξεκινώντας από ένα πιο σκοτεινό κέντρο υψώνει γύρω του κλιμακωτά τους τόνους όσο να φτάσει σ' ένα ξανθό περίγραμμα που αποδίδει τη φωταύγεια της επιφάνειας.

Την επόμενη πενταετία ο Παπαλουκάς αφιερώνεται στην εικονογράφηση της Μητρόπολης της Αμφισσας. Είναι ένα έργο ζωής. Οι απόψεις του για μιαν ανανεωμένη χρήση του πλαστικού συστήματος της βυζαντινής τέχνης βρίσκουν εδώ τη μνημειακή διατύπωσή τους.

Στα ενδιαμέσα ζωγραφίζει τοπία του Παρνασσού. Επιστρέφοντας στην Αθήνα αναλαμβάνει κι άλλες εργασίες διακόσμησης και εικονογράφηση κτιρίων. Χτίζει το σπίτι του στην Κυπριάδου και ζωγραφίζει πίνακες απ' αυτήν την περιοχή. Συγχρόνως διδάσκει διακοσμητική στη Βιοτεχνική Σχολή πρώτα, στη Σιβιτανίδειο μετά. Το 1940 διορίζεται διακοσμητής της πολεοδομικής υπηρεσίας του υπουργείου Διοικήσεως Πρωτεύουσας και κατόπιν διευθυντής της Δημοτικής Πινακοθήκης. Ανάμεσα στις άλλες δραστηριότητές του σημειώνουμε επίσης τη σκηνογραφία. Ιδρυτικό μέλος της Ομάδας Τέχνης παίρνει μέρος στις εκθέσεις της και σε άλλες ομαδικές.

Ακουαρέλα και κάρβουνο

Μεσολαβεί η Κατοχή. Τα χρόνια είναι δύσκολα. Ο Παπαλουκάς δεν έχει τη δυνατότητα να κάνει πολλές ελαιογραφίες. Μεταχειρίζεται μολύβια, κάρβουνο, χρωματιστά κραγιόνια, ακουραλέα. Προωθεί τις αναζητήσεις του. Αυτό φαίνεται στα πορτρέτα του που τα δουλεύει και τα ξαναδουλεύει. Το 1943 δέχεται τη θέση του επιμελητή ελεύθερου σχεδίου στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Πολυτεχνείου δίπλα στον Χατζηκυριάκο.

Μόλις το 1948 θα βρεθεί ακόμη μια φορά απερίσπαστος για ένα καλοκαίρι να δουλέψει στην Πάρο. Μια ομάδα έργων του όλων αυτών

Συνέχεια στην 23η σελίδα



Πορτρέτο νέου, 1925. Λάδι σε μουσαμά, 57X50 εκ. Συλλογή Βασ. Ι. Βαλαμπού.

Συνέχεια από την 21η σελίδα

των χρόνων προέρχεται από την ανανέωση της επαφής του με τη φύση. Ο Παπαλουκάς το χρειαζόταν αυτό. Αναμετρούσε το λεξιλόγιό του στη φύση. Κι ενώ σε αυτά τα τοπία της Πάρου φτάνει σχεδόν σε μια αφαιρετική απόδοση, η αίσθηση θαρρείς ισχυροποιείται για να κρατήσει την αίγλη του ορατού.

Μπλε βαθύ και χρυσαφένιο κίτρινο συνθέτουν τώρα την ηθελημένα περιορισμένη χρωματική παλέτα του. Ανταποκρίνονται στις πλατιές θαλάσσιες εκτάσεις που ζωγραφίζει με τα ξερονήσια τους που είναι περισσότερο μάζες φωτός. Εδώ η στιγμογραφία με τις διάφορες γραφές και πυκνότητές της τον βοηθάει να συλλάβει την ακτινοβολία που εκπέμπουν, εντείνοντας γύρω τους την ενέργεια του μπλε.

Η στιγμογραφία χρησιμοποιείται από τον Παπαλουκά με ρυθμικά αγγίγματα του πινέλου που φτάνουν κάποτε ως μίαν χειρονομιακή ορμητικότητα. Ο ρυθμός για τον Παπαλουκά, όπως τον επεδίωξε σε όλο το έργο του, δικαιώνει τη γλώσσα της τέχνης καθώς μεταφέρει το νόημα στην οπτική του πραγματοποίηση. Ετσι φτάνει να εκφραστεί σχεδόν μονοχρωμικά με τις κλιμακώσεις του μπλε ανεπτυγμένες σε ζώνες για να αποδώσει την ακινησία μιας θάλασσας που υψώνεται θαρρείς αντί να εκτείνεται καλύπτοντας όλον τον πίνακα.

Ο Παπαλουκάς προσεγγίζει τις τολμηρότερες προωθήσεις της σύγχρονης τέχνης. Και θα λέγαμε ότι φτάνει σε μια γενικότερη αφαιρεση τύπου Ρόθο και ως τη μονοχρωματική ακόμη, αν δεν γνωρίζαμε από τα προηγούμενα έργα του



Θάλασσα Σαλαμίνας, 1926. Λάδι σε χαρτόνι, 50Χ57 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

τη διάταξη σε οριζόντιες και αν στον περιορισμό της παλέτας δεν είχε φτάσει προοδευτικά, με συνέπεια προς τις αρχικές χρωματολογικές του θέσεις μιας αυστηρά αρμονικής σύνταξης.

Η στιγμογραφία στο έργο του Παπαλουκά δεν έχει σχέση με αυτήν του νεοεμπρεσιονισμού που βασιζόταν στην ποσοτική σύνθεση των συμπληρωματικών. Από τα χρώματα κρατάει τα τρία βασικά

μπλε, κίτρινο, κόκκινο τα οποία συνθέτει συνήθως ανά δύο. Οι ποσοτικές σχέσεις τους είναι αυτές της πυκνώσης και της αραιώσης που ρυθμίζονται προς το λευκό του ζωγραφικού πεδίου.

Το κίτρινο και οι παραλλαγές του προς το πορτοκαλί δίνουν στο λευκό υπόσταση χρώματος - φωτός, ενώ το μπλε ή άλλοτε το κόκκινο προς το πορτοκαλί με την υλική τους πυκνότητα το ενεργοποιούν υψώνοντας τη φόρμα από τον χώρο στο περίγραμμα. Φαινομενικά το σχέδιο κυριαρχεί σ' αυτά τα τελευταία έργα.

Είναι κεφάλια αγαλμάτων, natures mortes, αυτοπροσωπογραφίες, Δουλειά εργαστηρίου. Ή κατάληξη σ' ένα σύστημα. Ή τοποθέτηση των μορφών στη σύνθεση, καθοριστική για την αρμονική διαίρεση του χώρου και την κατανομή της οπτικής αντίληψης.

Το χρώμα, περιορισμένο στο ίχνος και εν τούτοις ως συγκέντρωση ενέργειας να εξισώνεται με την πλαστικότητα της φόρμας και τη διάχυση του φωτός. Το χρώμα προτείνει τη δράση του σχεδίου προς το φως.

Ο Παπαλουκάς εκλέγεται καθηγητής της ζωγραφικής στη Σχολή Καλών Τεχνών μόλις το 1956. Το 1957 πεθαίνει. Λογαριάζω τι τροπή μπορεί να είχε πάρει η τέχνη της νεώτερης γενιάς, αν στην εκκίνησή της είχε αφετηρία τους δικούς του προβληματισμούς.



Μεκρή φύση με αγλάδια, 1953. Λάδι σε μουσαμά, 25Χ44 εκ. Συλλογή Εθνικής Τράπεζας.

Οι τοιχογραφίες της Αμφισσας

Η εικονογράφηση της Μητρόπολης, καταστρέφεται από την υγρασία και την έλλειψη συντήρησης

Της **Μαρίνας Λαμπράκη-Πλάκα**

Διευθύντριας της Εθνικής Πινακοθήκης,
καθηγήτριας της Ιστορίας της Τέχνης

Η ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ της Αμφισσας είναι ένας νεοβυζαντινός ναός σταυροειδούς τύπου με τρούλλο, που χτίστηκε τον προηγούμενο αιώνα (1868). Τα πλάγια διαμερίσματα της δυτικής πλευράς του ναού και η στοά του προπύλου υποστηρίζουν ένα υπερώο. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού παρακολουθεί την παράδοση με κάποια ελευθερία. Ο κύκλος των εορτών αρχίζει από τον Ευαγγελισμό, που εικονίζεται μοιρασμένος στους δύο ακραίους μετωπικούς τοίχους της Πρόθεσης και του Διακονικού. Ένας δεύτερος Ευαγγελισμός ζωγραφίστηκε αντίκρυ ακριβώς από τον πρώτο, στους δυτικούς τοίχους της εγκάρσιας κεραίας του σταυρού.

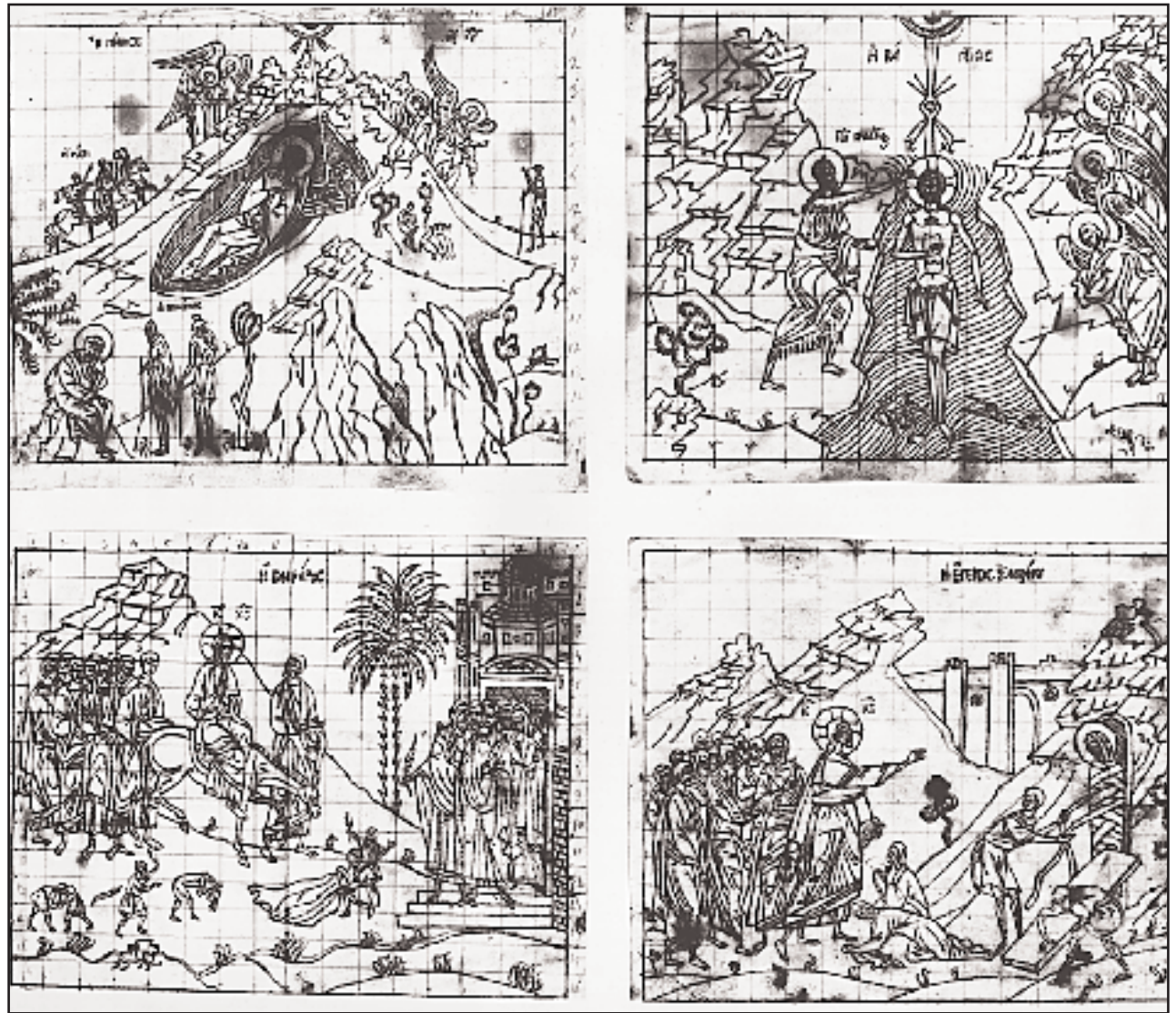
Ο ευαγγελικός κύκλος συνεχίζεται στην καμάρα της νότιας κεραίας, όπου η Γέννηση ανικρύζει τη Βάπτισμα και στη βόρεια καμάρα, όπου η Βαϊοφόρος, αντιβάλλεται στην Εγερση του Λαζάρου. Στο βόρειο τοίχο του εγκάρσιου κλίτους έχει απομείνει μισοζωγραφισμένη η Επίσκεψη. Στην καμάρα του κυρίως ναού αναπτύσσονται σ' αντικρουστά πάντα ζεύγη, έξι σκηνές από τα Πάθη του Χριστού. Μπαίνοντας από τα δυτικά, συναντούμε συνταιριασμένες τη Μαστίγωση με την Σταύρωση, την Προδοσία με την Αποκαθήλωση και τον Νιπτήρα με την Ψηλάφηση.

Μνημειακή ζωγραφική

Στο δυτικό τοίχο πάνω από την κυρία πύλη του ναού ο Παπαλουκάς ζωγράφισε την Κοίμηση της Θεοτόκου, σύμφωνα με την παραδοσιακή θέση της σκηνής αυτής. Στον τρούλλο ο Παντοκράτορας δορυφορείται από οκτώ στηθάρια, που εικονίζουν τη Θεοτόκο, τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, δύο Αρχαγγέλους και ανάμεσά τους τέσσερα Σεραφείμ. Χαμηλότερα, ανάμεσα στα παράθυρα του τρούλλου, εικονίζονται όρθιοι οκτώ Προφήτες.

Στα λοφία έχουν ζωγραφιστεί οι τέσσερις Ευαγγελιστές. Στην αψίδα του ιερού κυριαρχεί η μνημειακή μορφή της Πλατυτέρας, ενώ στην καμάρα του Ιερού Βήματος εικονίζονται αντικρουστά τέσσερις σκηνές με αποκαλυπτικό χαρακτήρα: η Μεταμόρφωση, η Ανάσταση (η Εις Αδου Κάθοδος), η Πεντηκοστή και η Ανάληψη, που έχουν σήμερα ολοσχερώς καταστραφεί από την υγρασία και την πλημμελή συντήρηση.

Στο τύμπανο πάνω από την κόγ-



Προσχέδια για τέσσερις σκηνές που κοσμούν καμάρα εγκάρσιου κλίτους (Συλλογή Μαρ. Λαμπράκη - Πλάκα).

χη της Πρόθεσης εικονίζεται ο Παλιός των Ημερών και στην αντίστοιχη θέση του Διακονικού οι Τρεις Παίδες εν Καμίνω. Στις καμάρες της Πρόθεσης και του Διακονικού έχουν παρασταθεί δύο θαύματα, η Ιαση του Τυφλού και η Ιαση του Παραλυτικού, αντίστοιχα. Τέλος, πάνω στην καμάρα που καλύπτει δυτικά τον γυναικωνίτη, ο Παπαλουκάς παρέστησε την Ετοιμασία του Θρόνου, ανάμεσα σε δυο αγγέλους που σαλπίζουν τη Δευτέρα Παρουσία. Στις άνω μωσαϊκές μορφές από Αρχαγγέλους, Στρατιωτικούς Αγίους και Αποστόλους.

Ποικιλία συνθέσεων

Τα υπόλοιπα μέρη του ναού καλύπτονται από μια ποικιλία διακοσμητικών μοτίβων, όπου η φαντασία του τεχνίτη ελευθερώνει τους θησαυρούς της κι όπου ξαναζωτανεύει δροσερή η λαϊκή παράδοση.

Ο ρόλος τους είναι πολλαπλός: να τονίσουν πρώτα απ' όλα την τε-



Προσχέδιο για τον Άγγελο του Ευαγγελισμού στη Μητρόπολη της Αμφισσας. (Συλλογή: Μαρ. Λαμπράκη-Πλάκα).

κτονική άρθρωση των διαφόρων επιφανειών, να εξάρουν τη μορφή και τη λειτουργία τους. Τα διακοσμητικά μοτίβα ανταποκρίνονται κάθε φορά στην κλίμακα του χώρου που διακοσμούν και υλοποιούν τη μυστική ιεραρχία των αρχιτεκτονικών στοιχείων και των μερών του ναού.

Τέλος, τα πολυφωνικά χρωματικά τους σχήματα συντονίζουν την αρμονική κλίμακα όλης της διακόσμησης και βυθίζουν τον πιστό σ' ένα παραδεισίο κόσμο, που μοιάζει να βγαίνει από τη νοσταλγία των πρώτων βυζαντινών ναών της Ραβέννας.

Ο Παπαλουκάς δεν προσπάθησε να καινοτομήσει εισάγοντας νέους εικονογραφικούς τύπους. Οι περισσότερες συνθέσεις του ανάγονται σ' ένα συγκεκριμένο πρότυπο ή σ' ένα κοινό τύπο.

Στον πρώτο Ευαγγελισμό λόγου χάρη, ο ορμητικός Άγγελος με τα στροβιλιζόμενα ιμάτια και η Παναγία που κάθεται σε «ανακλιτήριο» με κυκλικό ερεισίνωτο και, αιφνιδιασμένη, κλίνει σεμνόπρεπα το κεφάλι κι ανασηκώνει το δεξί χέρι, αποκαλύπτοντας την παλάμη της, καθώς και τα ελαφρά κτίρια του βάθους με τα ξετυλιγμένα υφάσματα, ξαναβρίσκονται στην ίδια θέση στον Χριστό της Βέροιας (αρχές του 14ου αι.) και σε πολλές άλλες εκκλησίες και φορητές εικόνες.

Η Προδοσία και η Αποκαθήλωση παρακολουθούν από κοντά τις ανάλογες μεταβυζαντινές συνθέσεις που ο Παπαλουκάς είχε αντιγράψει στο Καθολικό της Μονής Διονυσίου κατά τη διαμονή του στο Άγιον Όρος. Από την ίδια εκκλησία του Ορους εμπνέονται επίσης η Γέννηση, η Εγερση του Λαζάρου και η Μαστίγωση.

Ο Νιπτήρας αντλεί τη σύνθεσή του από την αντίστοιχη σκηνή στον Οσιο Λουκά, ενώ η Ψηλάφηση απλοποιεί το συνθετικό σχήμα που βρίσκουμε στην ανάλογη παράσταση της Περιβλέπτου στο Μυστρά.

Ο Παντοκράτορας ερμηνεύει ελεύθερα τον αυστηρό κριτή του Δαφνίου. Πιο απομακρυσμένη από συγκεκριμένα πρότυπα, αλλά πάντα κοντά στη βυζαντινή τυπολογία, είναι η νεανική Πλατυτέρα. Κατά προφορική μαρτυρία του Στρατή Δούκα, στενού φίλου και μελετητή του Παπαλουκά, ο ζωγράφος έδωσε στη Θεοτόκο τα χαρακτηριστικά της αδελφής του Ευσταθίας, που είχε πεθάνει τότε πολύ νέα. Ωστόσο, η πνευματική αναγωγή δεν επιτρέπει κανένα συσχετισμό της μορφής σε συγκεκριμένο πρότυπο.

Μορφολογία και τεχνική

Στις τοιχογραφίες της Αμφισσας ο Παπαλουκάς παρακολουθεί την παράδοση στους εικονογραφικούς τύπους, αλλά καινοτομεί ριζοσπαστικά στην τεχνική, την ερ-



Ο Σπύρος Παπαλουκάς στη Μητρόπολη της Αμφισσας πλάι στο «ανθίβολον» με τον Άγγελο του Ευαγγελισμού. (Συλλογή: Μαρ. Λαμπράκη-Πλάκα).

μηνεία της φόρμας, του χρώματος, του φωτός και στην οργάνωση των συνθέσεών του. Τα αντίγραφα ψηφιδωτών που είχε επιχειρήσει στο Άγιον Όρος και στον Οσιο Λουκά φανέρωναν την πρόθεσή του να οικειοποιηθεί τα διδάγματα της μνημειακής βυζαντινής τέχνης, που πειθαρχεί στις δύο διαστάσεις του χώρου, σέβεται τις επιφάνειες που διακοσμεί,

υποτάσσει τις συνθέσεις της σε μια ρυθμική γεωμετρική βούληση, φορτίζει τη γραμμή και το χρώμα με εκφραστική ένταση και δημιουργεί μια γλώσσα απλή, άμεση και δραστική, που ανταποκρίνεται στην υψηλή πνευματικότητα των θεμάτων της.

Στα αντίγραφα αυτά ο ζωγράφος μεταφράζει τη βυζαντινή τεχνική σ' ένα απλοποιημένο ζωγραφικό

σύστημα· τα επάλληλα στρώματα χρωμάτων με τους προπλάσμούς, σαρκώματα, ανοίγματα, λάμματα, ψιμμιθιές, παραχωρούν τη θέση τους σ' ένα παρατακτικό χρωματικό σύστημα, όπου λειτουργούν τα γνωστά από το λοιπό έργο του ζωγράφου ζεύγη των θερμών και ψυχρών τόνων που αποδίδουν το «φως» και τη «σκιά». Η εικονογρά-

Συνέχεια στην 26η σελίδα



Ευαγγελισμός, Μητρόπολη Αμφισσας, 1932. Τμήμα τοιχογραφίας του ανατολικού κλίτους.

Συνέχεια από την 25η σελίδα
 φηση της Αμφισσας φανερώνει ωστόσο έναν πιο σύνθετο προβληματισμό.

«Η ζωγραφική διαίρεση των επιφανειών» φαίνεται να στάθηκε το πρώτο μέλημα του ζωγράφου εδώ. Η ανάγκη να σεβαστεί και να τονίσει την αρχιτεκτονική άρθρωση των επιφανειών εξηγεί τις ευτυχείς καινοτομίες του σ' αυτόν τον τομέα και ερμηνεύει τη συνθετική ενότητα του συνόλου. Οι ολόσωμοι άγιοι στις άντυγες των τόξων και στις εγκάρσιες ενισχυτικές ζώνες της καμάρας χωρίζουν τις ζωγραφικές συνθέσεις και αισθητο-

ποιούν τον στηρικτικό ρόλο του αρχιτεκτονικού μέλους.

Στις αντικριστές συνθέσεις που κοσμούν τις καμάρες ο Παπαλουκάς εγκαταλείπει την παραδοσιακή διαίρεση των δυο σκηνών με ζώνες και ενοποιεί τον ζωγραφικό χώρο των δυο παραστάσεων με το βαθύ μπλε του ουρανού που τις σκέπει.

Με το εύρημα αυτό τονίζει τη δομική σημασία του ημικυλινδρικού θόλου. Το οπτικό βάρος συγκεντρώνεται στις γεννήσεις της καμάρας, εκεί όπου ασκούνται οι πλευρικές ωθήσεις και ελαφρώνει προς τα πάνω με το βαθυγάλαζο

του ουρανού, εκεί όπου οι ωθήσεις είναι μειωμένες.

Η ενοποίηση του ζωγραφικού χώρου επέβαλε στον ζωγράφο να αντιμετωπίσει τις δυο σκηνές σαν μια ενιαία σύνθεση. Ετσι, εξηγείται η σύζευξη της Μαστίγωσης με τη Σταύρωση: Η οικονομία των δυο συνθέσεων με τα τρία πρόσωπα και τα παράλληλα στοιχεία του σταυρού και της κολώνας, που υλοποιούν και στις δυο σκηνές τον ενιαίο κεντρικό άξονα, του επέτρεπαν μια ισόρροπη συνθετική ανάπτυξη. Η πολυπρόσωπη, πυραμιδωτή σύνθεση της Προδοσίας ισοσταθμίζεται με την πολυπρόσω-



Η Κοίμησις της Θεοτόκου, Μητρόπολη Αμφισσας, 1932. Τοιχογραφία δυτικού τοίχου του ναού.



Τμήμα μακέτας για την εικονογράφηση της Μητρόπολης Αμφισσας, 1927. Τέμπρα, 50x70 εκατ. Ιδιωτική συλλογή.



τη πυραμιδωτή οργάνωση της Αποκαθήλωσης, ενώ ανάλογοι λόγοι ερμηνεύουν τη σύζευξη του Νιπτήρα με την Ψηλάφηση. Και στις δυο συνθέσεις δυο ομάδες προσώπων διατάσσονται γύρω από έναν κεντρικό άξονα, που αισθητοποιούν αντίστοιχα οι μορφές του Πέτρου και του Χριστού.

Τα οικοδομήματα του βάθους απηχούν και τονίζουν αυτή τη σύνταξη. Η συνολική θέα της δυτικής καμάρας φανερώνει με ποια φροντίδα ο Παπαλουκάς πλαισίωσε τις δύο μεσαίες πολυπρόσωπες συνθέσεις (Προδοσία, Αποκαθήλωση) με τα δύο άλλα ζεύγη από ολιγοπρόσωπες και ελαφρότερες συνθέσεις, που παραχωρούν ευρύτερη θέση στο μπλε του ουρανού.

Συνθετική λύση

Στη νότια καμάρα του εγκάρσιου κλίτους η παραδοσιακή σύζευξη της Γέννησης και της Βάπτισης βρίσκει μια ευτυχή συνθετική λύση. Ο άξονας που ορίζει το ανέσπερο φως του άστρου της Γέννησης προεκτείνεται και συναντά τον άξονα του φωτός που εκπορεύεται από το Άγιο Πνεύμα στη Βάπτιση.

Ο χώρος που αφήνουν ελεύθεροι οι βραχώδεις όχθες του Ιορδάνη, πληρώνεται από το όρος του σπηλαίου της Γέννησης. Ανάλογες συνθετικές λύσεις προτείνουν η Βαϊοφόρος και η Εγερση του Λαζάρου στη βόρεια καμάρα. Η ενότητα του ζωγραφικού χώρου είναι

ακόμη πιο τονισμένη στη διακόσμηση της καμάρας του Ιερού: η κυκλική ακτινωτή δόξα της Ανάστασης αντισταθμίζει τη δόξα της Μεταμόρφωσης, ενώ τα στοιχεία της Πεντηκοστής και της Ανάληψης βρίσκονται σε τέλεια ρυθμική ανταπόκριση.

Παρά την ποικιλία των προτύπων και παρά τη σχετική διαφορά ύφους που παρατηρούμε από σκηνή σε σκηνή, ο Παπαλουκάς κατόρθωσε να επιβάλει την εντύπωση μιας ενότητας, που στηρίζεται και σε εικονογραφικά και σε στυλιστικά στοιχεία. Οι περισσότερες σκηνές του ξετυλιγονται μπροστά σ' ένα σκηνογραφικό πλαίσιο από ελαφρά οικοδομήματα, κρημνώδη όρη, δέντρα κ.λπ., που παραπέμπουν σε παλαιολόγεια πρότυπα.

Οι διάφορες συνθέσεις εμπνέονται κι από τις δύο «σχολές» της ζωγραφικής των Παλαιολόγων: αλλού βρίσκουμε το «δραματικό» ενεργητικό ύφος της λεγόμενης «Μακεδονικής» σχολής, αλλού το ήρεμο και συγκρατημένο ύφος της παραδοσιακής σχολής της πρωτεύουσας.

Οι ασκητικές, ψιλόγινες, νευρώδεις, λίγο μανιεριστικές μορφές, η περίτεχνη κρυσταλλική πτυχολογία, το γωνιώδες, αιχμηρό σχέδιο είναι κοινά γνωρίσματα όλων των συνθέσεων. Τέλος, η ισχυρή άρθρωση των ζωγραφικών επιφανειών, η αρχιτεκτονική των συνθέσεων και η χρωματική ενότητα υποτάσσουν το έργο σ' ένα κοινό πνεύμα.

Ο άνθρωπος Παπαλουκάς

Ο σπουδαίος δημιουργός, δάσκαλος και πατέρας, όπως τον θυμάται η κόρη του Μίνα Παπαλουκά



Ο Σπύρος Παπαλουκάς με τη γυναίκα του Ολγα, την κόρη του Μίνα και τη μεγαλύτερη αδελφή του Ειρήνη, η οποία ανέθρεψε τα παιδιά μετά το θάνατο του πατέρα, αφού η μητέρα αναγκάστηκε να εργαστεί...



Ο Σπύρος Παπαλουκάς (αριστερά) και ο Δημήτρης Πικιώνης μαζί με τα παιδιά τους.

Ο ΣΠΥΡΟΣ Παπαλουκάς άφησε πίσω του σημαντικότατο έργο. Θεματοφύλακας του η κόρη του Μίνα, ζωγράφος και η ίδια, παρότι δεν άσκησε ποτέ τη ζωγραφική. Έχει τελειώσει την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών τόσο το τμήμα της ζωγραφικής όσο και το θεωρητικό κι εργάστηκε ως καθηγήτρια του σχεδίου στη Σχολή Δοξιάδη και για κάποιο διάστημα στο Δημόσιο. Δούλεψε σκληρά από πολύ μικρή ηλικία, χωρίς να επαναπαύεται στο έργο του πατέρα της, στο οποίο άλλωστε αφοσιώθηκε μετά το θάνατό του. Σ' αυτήν οφείλεται η έκθεση που πραγματοποιήθηκε το 1960 στη Σχολή Δοξιάδη, η αναδρομική που έγινε το 1976 στην Εθνική Πινακοθήκη και η μετέπειτα στην Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων.

Η Μίνα Παπαλουκά έζησε σε ένα άκρως καλλιτεχνικό περιβάλλον. Θείος της ήταν ο Φώτης Κόντογλου και νονός της ο Δημήτρης Πικιώνης. Μεγάλωσε ως λατρευτή του πατέρα της αλλά και όλης της πνευματικής και καλλιτεχνικής παράδας του, που ε-

κτός από τους Πικιώνη και Κόντογλου περιλάμβανε: το Στρατή Δούκα, το Χατζηκυριάκο-Γκίκα, τον Κώστα Βάρναλη, τον νεότερο Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη κα. Σπούδασε ζωγραφική, γιατί βίωσε κι αγάπησε το έργο του πατέρα της, αν και ο ίδιος όσο και ο Πικιώνης την προέτρεπαν να γίνει αρχιτέκτων. Μεγάλωσε στην περιοχή Κυπριάδου όπου βρισκόταν το σπίτι και εργαστήρι του πατέρα της, κτισμένο από τον Πικιώνη. Ο Παντελής Πρεβελάκης πρώτα σ' εκείνη είχε ανακοινώσει την εκλογή του πατέρα της ως καθηγητή στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Ο λόγος; Συγκαταλεγόταν κι εκείνη ανάμεσα στους μαθητές του, αφού ήδη ήταν δευτεροετής φοιτήτρια...

— Τι θυμάστε σήμερα από τον πατέρα σας;

«Είναι πολύ δύσκολο να μιλήσω για Εκείνον, είχε πολλές αρετές και ίσως θεωρηθώ υπερβολική. Όμως, όσοι τον γνώρισαν από κοντά με καταλαβαίνουν. Ξαν άνθρωπος ήταν ειλικρινής, ζεστός κι αυτή τη ζεστασιά

τη μετέδιδε και στους άλλους. Του άρεσε πολύ να ταξιδεύει. Ήταν τίμιος και τρυφερός, έδινε απλόχερα την αγάπη του σ' όσους τον πλησίαζαν· ήταν δραστήριος και αισιόδοξος, καλός οικογενειάρχης, προστατευτικός για μένα και τη μητέρα μου. Υπήρξε πάντα τίμιος τόσο ως προς τον εαυτό του όσο και απέναντι των άλλων. Η κριτική του ήταν πάντα γόνιμη δεν απέρριπτε εύκολα τη δουλειά των άλλων. Αντίθετα, ανακάλυπτε πάντα τα θετικά στοιχεία τους, κι έπειτα προσαθούσε να διορθώσει πολύ διακριτικά τα λάθη τους. Πολύς φορές θυσιάζε την προσωπική του προβολή για να προβάλλει το έργο άλλων».

— Ποια ήταν η καθημερινότητα του καλλιτέχνη;

«Ξαν καλλιτέχνης υπήρξε πολύ παραγωγικός. Η ζωή του ήταν η δουλειά του. Ερευνούσε συνέχεια, σταματούσε μόνο όταν κατακτούσε την τελειότητα στο έργο του. Ένα θέμα μπορούσε να το δουλέψει πολλές φορές, κάθε φορά με καινούργια τε-

χνοτροπία, όπως μπορεί να διαπιστώσει ο οποιοσδήποτε θεατής του έργου του. Η τέχνη του ήταν ιερή κι έκανε κάθε θυσία γι' αυτήν. Ζωγράφιζε συνεχώς· ακόμη και την ώρα που τηλεφωνούσε πάντα έβρισκε ένα χαρτί για να σχεδιάσει...Κάποτε μου είπε ότι η δουλειά του αντιστοιχούσε με αυτήν πενήντα άλλων καλλιτεχνών».

— Ποια ήταν η σχέση του με τη βυζαντινή τέχνη;

«Ο Σπύρος Παπαλουκάς υπήρξε πάντα απλός, όχι μόνο λόγω χαρακτήρα αλλά αυτό είχε να κάνει και με τη φιλοσοφική του κατάρτιση. Ο χριστιανισμός δεν ήταν γι' αυτόν απλή θεωρία· ήταν βίωμα ζωής. Γι' αυτό το λόγο άλλωστε η βυζαντινή τέχνη έγινε στα χέρια του καθημερινή έκφραση. Κι ακόμη, η αγάπη για τον συνάνθρωπο ήταν μεγάλη, κάθε νέο επίτευγμά του στη ζωγραφική ή τη φιλοσοφία ήθελε να το μεταδώσει για να το γνωρίσουν και να το χαρούν οι άλλοι, κυρίως οι νέοι που τόσο πολύ αγαπούσε».

— Λέγεται, ότι ο πατέρας σας υπήρξε πολύ καλός δάσκαλος...

«Δίδαξε εννέα χρόνια ελεύθερο σχέδιο στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Ε.Μ. Π., άρα έβγαλε τουλάχιστον δύο γενιές αρχιτεκτόνων και ένα χρόνο ζωγραφική στην ΑΣΚΤ. Αγαπούσε πολύ τους νέους κι ήθελε να τους μεταδώσει όσα γνώριζε. Όταν αρρώστησε, όλοι τον συμβουλευάμε να μην συνεχίσει να εργάζεται. Κάποτε, απαντώντας στις παρακλήσεις μου, μού είπε: «Και το απόθεμα που έχω παιδί μου τι να το κάνω; Να το πάρω στον τάφο μου;». Ήταν εξαιρετικός ζωγράφος και καλός δάσκαλος. Προσπαθούσε να μεταδώσει στα παιδιά την αγάπη του για τη ζωή και την τέχνη. Εξαιρετικά φωτισμένος άνθρωπος υποστήριζε τα αιτήματα των σπουδαστών σε μια περίοδο δύσκολη και καταπιεστική».

— Πώς και έμεινε ένα τόσο σπουδαίο έργο σχετικά άγνωστο;

«Δεν του άρεσε να δείχνει τα έργα του, γι' αυτό άλλωστε και δεν επεδίωκε να κάνει εκθέσεις. Ενδιαφερόταν όμως να συμμετέχει σε διοργανώσεις στο εξωτερικό. Αλλωστε, συχνά χάριζε τα έργα του, απέφευγε όμως να τα πουλήσει. Αγαπούσε τα

«Ο καλλιτέχνης είναι δημιουργός όπως και η φύσις και τότες έχει το δικαίωμα να μακραινή ή να κονταινή τα σχήματα του έργου, αρκεί μονάχα να έχουν όλα την ανταπόκριση του ενός με το άλλο· αυτό βλέπουμε επάνω στους Βυζαντινούς, στον Γκρέκο (...) και σε κάθε μεγάλη τέχνη...».

«Μια απάντηση του ζωγράφου Παπαλουκά». Εφ. Ταχυδρόμος, Βορ. Ελλάδος, 6 και 7 Ιαν. 1925.

έργα σαν παιδιά του κι αρνιόταν να τα αποχωριστεί. Σ' αυτό τον είχε βοηθήσει και η μητέρα μου. Δεν ζούσαμε άλλωστε από τη ζωγραφική του. Προτιμούσε να κάνει δυό και τρεις διαφορετικές δουλειές για να ζήσουμε, από το να πουλά έργα του. Συχνά μου έλεγε: «Η τέχνη όταν γίνει εμπόριο παύει να είναι τέχνη». Ετσι, όταν πέθανε, βρέθηκα μπροστά σε ένα τεράστιο έργο που δεν ήξερα πώς να το μεταχειριστώ. Πούλησα ελάχιστα έργα, ακολουθώντας το παράδειγμά του. Σήμερα, τα έργα βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη και θα τα δωρήσω εκεί, εφόσον δημιουργηθεί μόνιμη αίθουσα που θα φέρει τα ονόματα των γονιών μου: «Σπύρος και Ολγα Παπαλουκά».

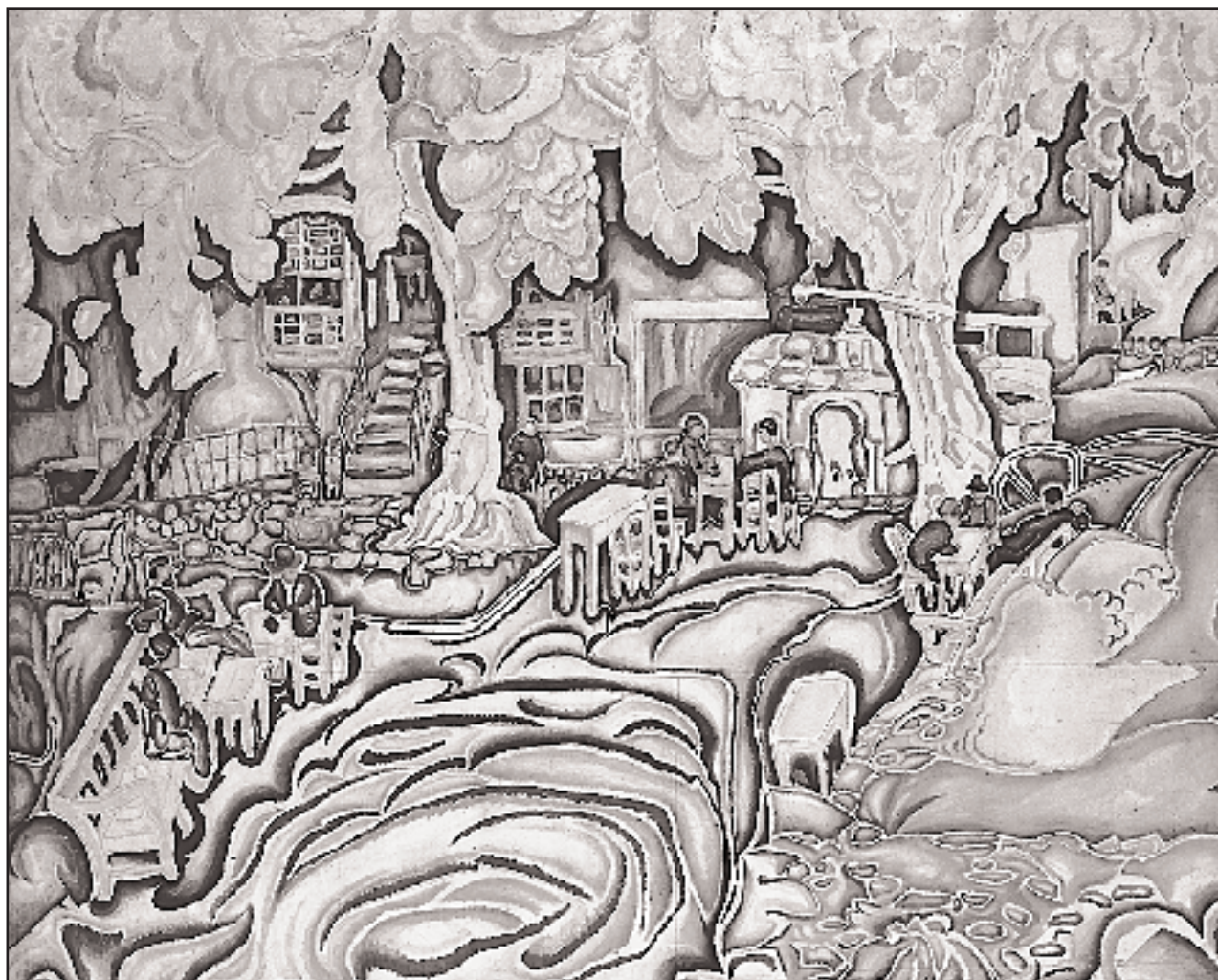
— Τι ήταν αυτό που τον χαρακτήριζε;

«Η έρευνα και ο συνεχής πειραματισμός. Δούλευε το ίδιο έργο με διαφορετικές τεχνολογίες. Απεχθανόταν την επανάληψη και την αντιγραφή του εαυτού του. Αυτό άλλωστε δίδασκε τόσο σε μένα όσο και στους μαθητές του. Προέβλεπε ότι η τέχνη θα εξελισσόταν διαφορετικά γι' αυτό πειραματιζόταν συνεχώς. Δεν έμενε ποτέ σε ένα στυλ που θεωρούσε ότι του πήγαινε ή ήταν εμπορικό».

ΠΕΓΚΥ ΚΟΥΝΕΝΑΚΗ



Ενα από τα κύρια χαρακτηριστικά του Σπύρου Παπαλουκά ήταν ο πειραματισμός πάνω στο ίδιο θέμα με διαφορετικές τεχνολογίες. Πάνω, Καφενείο Μυτιλήνης I, 1925, λάσι σε χαρτόνι. 49X57 εκ. Ιδιωτική συλλογή. Κάτω, Καφενείο στη Μυτιλήνη II, 1929. Λάδι σε μουσαμά 100X121 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



Απαιτητικός και ευαίσθητος

Ο μαθητής Δημήτρης
Μυταράς αναφέρεται
στο δάσκαλο Σπύρο
Παπαλουκά

Του Δημήτρη Μυταρά

Ζωγράφου

Έχουν περάσει πολλά χρόνια από το θάνατο του Σπύρου Παπαλουκά. Το έργο του έχει αναλυθεί, έχει ταξινομηθεί χρονολογικά, οι φίλοι του μαρτύρησαν για το ήθος του καλλιτέχνη και την ποιότητα του ανθρώπου. Το θέμα έχει κλείσει με σεμνότητα, ευπρέπεια και ευσυνειδησία, αρετές που του απέδωσαν όσοι τον γνώρισαν από κοντά. Ο Παπαλουκάς μένει άγνωστος στο πλατύ κοινό, ίσως επειδή η προσωπικότητά του δεν παρουσίαζε γραφικά στοιχεία που να ευνοούν μια δημόσια προβολή. Το δίδαγμα που μας άφησε είναι δυσπρόσιτο και καθαρά ζωγραφικό. Σήμερα ένας μαθητής του δεν έχει τίποτα να προσθέσει και ακόμη περισσότερο να κρίνει και να τοποθετήσει. Σαν δάσκαλος ο Παπαλουκάς υπήρξε σκληρός, απόλυτος, απαιτητικός και απέραντα ευαίσθητος. Επειτα από τόσα χρόνια αντιλαμβάνομαι πόσο όλα αυτά είναι αναγκαία για την επιβίωση ενός έργου κάτω από την ανελέητη επιλογή του χρόνου.

Σήμερα ακόμη, μας υποβάλλει προβλήματα τόσο παλιά όσο και η ζωγραφική. Τι είναι εκείνο άραγε που δίνει μνημειακό χαρακτήρα στο έργο του, έργο μικρής βασικά επιφάνειας; Πώς οι αρμονικές χαραξείς στοιχείο καθαρά εγκεφαλικό γίνονται πνευματικότητα, και μάλιστα κάτω από την επίδραση του art nouveau, μιας εποχής που άφησε φθαρτά σημεία στον Παρθένη και έφθειρε σχεδόν τελείως το έργο του Van Dogen;

Επίσης, η πίστη και το πάθος για το έργο του, το επίμονο ψάξιμο στις παραφές της φόρμας, η κρυφή σχέση των αναλογιών που δίνει στυλ στο έργο ζωγραφικής. Η συνισταμένη όλων των παραπάνω στοιχείων στις σωστές τους αναλογίες, μαζί μ' αυτόν τον αξεδιάλυτο παράγοντα που λέγεται ταλέντο.

Το έργο του Παπαλουκά δεν μένει απλώς μαρτυρία εποχής ούτε αποτελεί αρχείο ζωγραφικής για τον μελετητή που θα θελήσει να δει πώς μεταφέρθηκε ο εμπρεσιονισμός στην Ελλάδα ή πώς η σημειογραφία του Seurat ερμηνεύτηκε μέσα από τα ψηφιδωτά της Ραβέννας και την καθαρότερη βυζαντινή παράδοση. Είναι ζωντανό και λαμπερό με διαύγεια και ακρίβεια. Το



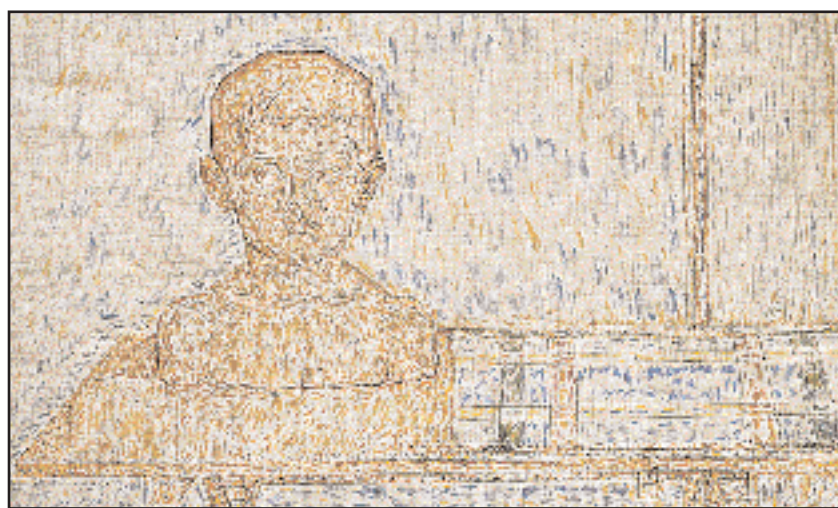
Κλασικό κεφάλι, 1955. Λάδι σε μουσαμά. 28x25 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

μάθημά του πηγαιίνει και πιο πέρα από την τεχνική και γι' αυτό είναι πολύ λίγο εφαρμόσιμο.

Ο Παπαλουκάς δεν προτρέπει τρόπο ζωγραφικής, αλλά την έρευνα σε βάθος. Είναι νομίζω το στοιχείο που τον καθιστά κάθε στιγμή επίκαιρο.

Σημείωση: Το κείμενο του Δημήτρη Μυταρά δημοσιεύθηκε στο περιοδικό «Ταχυδρόμος» το 1966.

Ευχαριστούμε την «Ιονική Τράπεζα» για την παραχώρηση του φωτογραφικού υλικού και των κειμένων του αφιερώματος. Επίσης, την ιστορικό Τέχνης Ειρήνη Οράτη για την πολύτιμη συμβολή της στην ολοκλήρωση του αφιερώματος



Προτομή παιδιού, 1956. Λάδι σε μουσαμά, 48x82 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



Από τα καυσοκαλύβια. Άγιον Όρος, 1934. Λάδι σε μουσαμά. 60x58 εκ. Ιδιωτική συλλογή.